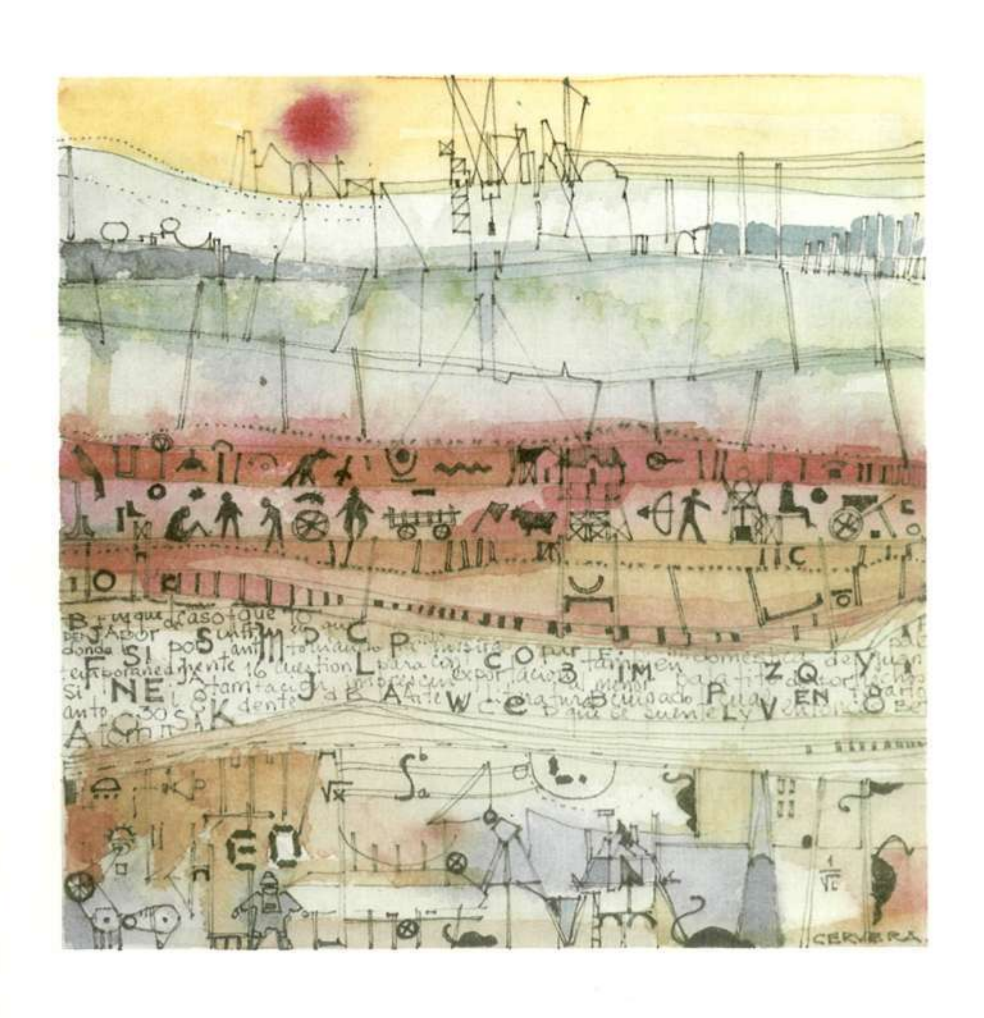
CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



MADRID 397

JULIO 1983

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M. 3875/1958

ISSN: 0011-250 X

397

Dirección, Administración
y Secretaría:

Instituto de Cooperación Iberoamericana

Avda. de los Reyes Católicos, 4

(Ciudad Universitaria)

Teléfono 244 06 00

MADRID

INDICE

NUMERO 397 (JULIO 1983)

ARTE Y PENSAMIENTO

Págs.

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Cubierta:

Imp. FARESO. Paseo de la Dirección, 5. Madrid-29

ARTE Y PENSAMIENTO

TIEMPO Y ESPACIO EN MESOAMERICA

A la memoria de José Pedro Rona.

1. Introducción: propósito y método

El problema de la unidad ideológica mesoamericana ha sido motivo de reciente controversia. Definida como área cultural por Kirchhoff en 1943, Mesoamérica se bifurca en dos grandes tradiciones que comparten rasgos distintivos a nivel de ritos, panteón, sacrificios, complejo bélico, representaciones simbólicas y sistema calendárico. Estas son la tradición urbana del antiguo México al noroeste, en el altiplano, y la tradición maya de las tierras bajas del sureste, nucleada en torno a centros ceremoniales dentro de un contexto rural. Según el modelo propuesto por Willey (1973), las culturas mesoamericanas precolombinas formaron parte de un gran todo cultural desde 2000 a.C. hasta los tiempos de la conquista española, y esta unidad —que nunca llegó a ser política— se manifestó más que nada a nivel ideológico. Remontándose al tronco común de la cultura olmeca, el sistema mesoamericano se orienta hacia una concepción teocrática en la que la vida igualitaria de las comunidades campesinas de agricultura de subsistencia cede ante el incremento del excedente, la especialización y el comercio. El poder religioso y el político se conjugan dentro de estados agrarios que sustentan el desarrollo de una élite sacerdotal improductiva. Durante esta llamada época clásica (siglos IV d.C.-IX d.C.) —caracterizada por las construcciones ceremoniales masivas, la complejidad del culto religioso y la diferenciación social entre consumidores y productores— los centros más influyentes en toda el área son Teotihuacán, Monte Albán y Petén. Entre 750 y 900 d.C. se sacuden los cimientos del régimen teocrático y surge el complejo de Tula, dando inicio al período militarista de la época posclásica, que durará hasta principios del siglo XVI. El uso de la irrigación da impulso a la jerarquización política, y las secuelas del militarismo: expansión y centralización, se suceden con rapidez. Hacia fines del siglo X d.C. la influencia mexicana se deja sentir en el área mayance: Quetzalcóatl funda Mayapán y repuebla Chichén Itzá. En México el militarismo culmina con la fundación de la Triple Alianza (Tenochtitlan, Texcoco y Tlaco-

pan) en 1430, dentro de la cual los mexicas o aztecas impondrán su hegemonía hacia 1500.

A través de la analogía etnohistórica —y pese a las protestas de Kubler (1970, 1973), quien invoca el principio de disyunción entre forma y sentido de Panofsky, según el cual los herederos de una cultura adaptan los moldes antiguos a sus nuevos significados— los principales estudiosos del área (Willey, Bernal, Coe, Nicholson, Caso, Thompson, León-Portilla) coinciden en defender la tesis de la unidad ideológica mesoamericana. El método idóneo para iluminar el problema es partir de la documentación etnohistórica del siglo XVI y proyectar las analogías hacia atrás en el tiempo (Willey, 1973). Siempre que se proceda con cuidado y no se fuerce la evidencia —existe la tentación de depender demasiado de los datos sobre el México central (aztecas) de principios del siglo XVI, por el evidente motivo de su abundancia (Nicholson, 1973)— el enfoque es fecundo.

En este ensayo pretendemos auscultar una de las manifestaciones más singulares del área cultural mesoamericana dentro del ámbito ideológico, presente en sus dos grandes tradiciones: la maya y la mexicana. Nos referimos al concepto de tiempo espacializado o espacio temporalizado. Examinaremos una buena porción de las metáforas de esta noción cosmológica, tomadas de las cuatro fuentes principales del área: los códices indígenas prehispánicos, las crónicas coloniales escritas en castellano por españoles, mestizos e indios; los textos de lengua indígena transcritos en caracteres latinos durante la colonia, y las inscripciones en piedra de los monumentos arqueológicos.

Otras cuatro fuentes proveerán un muestrario de metáforas correspondientes a tres períodos históricos: la época clásica —siglos IV a IX d.C. (los monumentos)—, la época posclásica —siglos X a XV d.C. (los códices)— y la época colonial —siglos XVI y XVII (textos en la lengua indígena y crónicas en español)—. La insistencia con que esta categoría mítica se reitera a través de una riquísima gama de representaciones simbólicas que cruzan fronteras de tiempo y espacio dentro del área que nos ocupa le confiere un claro carácter de paradigma cultural, índice de la unidad ideológica de Mesoamérica.

Comenzaremos con una breve descripción de las categorías temporales y espaciales compartidas por mayas y nahuas, para luego detenernos en la simbología de la fusión de ambas nociones.

2. El tiempo y sus divisiones

2.1. *El calendario mágico de 260 días: el tonalpohualli azteca y el tzolkin maya.*—La cuenta de los días —calendario ritual de mayas

(*tzolkin*) y aztecas (*tonalpohualli*)— es una de las creaciones culturales más antiguas de Mesoamérica. Lo encontramos en uso por vez primera en la cultura de Monte Albán I (Oaxaca), varios siglos antes de la era cristiana; más tarde lo hicieron suyo los mayas, los zapotecas, los mixtecas, los totonacas, los huastecas, los teotihuacanos, los toltecas y los aztecas (Caso, 1970). Se trata de un calendario rotatorio de 260 días que no está dividido en meses. La sucesión de 260 días se forma anteponiendo los números del 1 al 13 a los veinte jeroglíficos de los días hasta que cada uno de los números ha sido antepuesto una vez a cada uno de los veinte nombres. Los veinte nombres de los días son los siguientes:

Tonal, pohualli azteca (Durán, 1967, I: 225)	*Traducción de los signos aztecas*	*Tzolkin maya (Landa, 1959: 61)*
1. cipactli	cocodrilo	imix
2. ehecatl	viento	ik
3. calli	casa	akbal
4. cuetzpalli	lagartija	kan
5. coatl	culebra	chicchan
6. miquiztli	muerte	cimi
7. mazatl	venado	manik
8. tochtli	conejo	lamat
9. atl	agua	muluc
10. itzcuintli	perro	oc
11. ozomatli	mono	chuen
12. malinalli	matorral	eb
13. acatl	caña	ben
14. ocelotl	tigre	ix
15. cuauhtli	águila	men
16. cozcauauhtli	buitre	cib
17. ollin	sol, movimiento	caban
18. tecpatl	pedernal	etznab
19. quiahuitl	aguacero	cauac
20. xohitl	rosa, flor	ahau

En tres de los casos la traducción de los nombres coincide: cipactli/imix (cocodrilo), ehecatl/ik (viento) y miquiztli/cimi (muerte). La representación gráfica de la rotación del *tonalpohualli* la da Sahagún en los *Códices matritenses*. El *tzolkin* o *tonalpohualli* están ajenos a todo intento de medición solar, siendo su función puramente ritual o divinatoria.

2.2. *El calendario solar de 365 días: el xihuitl azteca y el haab maya.*—El año civil de 365 días se medía con un calendario solar o agrícola: el *xihuitl* azteca y el *haab* maya. Este calendario se compone de 19 meses: 18 meses de 20 días cada uno y un mes adicional de 5 días nefastos (*nemontemi* para los aztecas y *uayeb* para los mayas).

Los días de los 18 meses se numeran anteponiendo los números del 0 al 19 a cada uno de los nombres de los meses:

	Meses aztecas (Caso, 1971: 340-341)	Meses mayas (Landa, 1959: 72-102)
1.	izcalli	pop
2.	atlcahualo	uo
3.	tlacaxipehualiztli	zip
4.	tozoztontli	zotz
5.	hueytozoztli	tzec
6.	toxcatl	xul
7.	etzalmaliztli	yaxkin
8.	tecuilhuitontli	mol
9.	hueytecuilhuitl	chen
10.	miccailhuitontli	yax
11.	hueymiccailhuitl	zac
12.	ochpaniztli	ceh
13.	pachtontli	mac
14.	hueypachtli	kankin
15.	quecholli	muán
16.	panquetzaliztli	pax
17.	atemoztli	kayab
18.	tititl	cumhú

2.3. *La rueda calendárica: ciclos de 52 años computados por la combinación de los calendarios ritual y civil.*—La descripción de cualquier día del calendario se lograba agregando al día del *tzolkín* o *tonalpohualli* la posición que ocupaba en el *haab* o *xihuitl,* de manera que en una fecha intervenían cuatro elementos: un numeral aportado por el ciclo de 260 días, el nombre del día, un numeral que indica la posición del día en el mes, y el nombre del mes. Así, por ejemplo, una fecha como *2 ik 0 pop.* Para que 2 ik vuelva a 0 pop mediante la combinación de los calendarios ritual y civil han de transcurrir 52 años: 73 revoluciones del ciclo de 260 días y 52 del ciclo de 365 días (Morley, 1968, 251). Este período —que los aztecas llamaron el *xihuitlmopilli* o «atado de los años»— hoy se conoce como la rueda calendárica. En Mesoamérica sólo los mayas manejaron un período de tiempo mayor a éste. Dentro de la nombrada *cuenta larga,* que tenía como punto de partida la fecha mítica de *4 Ahau 8 Cumhú* —posiblemente alusiva a la última creación del mundo: la de los hombres de maíz, y correspondiente a 3113 a.C. (León-Portilla, 1968, 19-20)—, los mayas computaban el tiempo según un sistema vigesimal que establecía nueve órdenes en base a la unidad de *kinh* (día):

20 kines	1 uinal o 20 días.
18 uinales	1 tun o 360 días.
20 tunes	1 katún o 7.200 días.
20 katunes	1 baktún o 144.000 días.
20 baktunes	1 pictún o 2.880.000 días.
20 pictunes	1 calabactún o 57.600.000 días.
20 calabactunes...	1 kinchiltún o 1.152.000.000 días.
20 kinchiltunes...	1 alautún o 23.040.000.000 días.

La alteración del tercer orden (el tun), que consta de 18 uinales en vez de 20, fue una variante introducida en aras del cálculo calendárico (Morley, 1968, 253). De manera que una expresión como *9.17.0.0.0.13 Ahau 18 Cumhú* indica que han transcurrido —desde el punto de partida de la cronología maya— 9 baktunes, 17 katunes, 0 tunes, 0 uinales y 0 kines; y que, pasado esto, se ha llegado al día 13 Ahau en el *tzolkín* y 18 Cumhú en el *haab*. Los mayas tienen otros importantes logros en el terreno de la computación del tiempo, pero no es cosa que nos interese aquí.

2.4. *Las eras cósmicas. Los cuatro soles mayas y los cinco soles aztecas.*—Mayas y antiguos mexicanos compartieron la misma noción de tiempo cíclico, sometido a períodos de destrucción y regeneración. En el *Popol Vuh* de los quichés (edición de Recinos, 1952) las creaciones o eras cosmogónicas son cuatro:

1. Creación de los hombres de lodo. Se deshacen en el agua. Tepeu y Gucumatz —los dioses creadores— los destruyen (págs. 27-28).
2. Creación de los hombres de madera. No tienen entendimiento, no se acuerdan de los creadores. Un diluvio los aniquila (págs. 29-30).
3. Creación de los hombres de tzité y las mujeres de espadaña. No se acuerdan de los creadores. Cae una resina del cielo para anegarlos, una lluvia negra. Sus metates, ollar y animales se vuelven contra ellos. Sus descendientes son los monos (págs. 30-32).
4. Creación de los hombres de maíz: los padres de la actual humanidad (pág. 104).

De acuerdo a la *Leyenda de los soles,* de múltiples variantes (entre ellas, las citadas por Alva Ixtlilxóxhitl y por Motolinía en los capítulos de sus obras referentes a las edades del mundo y el origen de los indios, y la recogida en el famoso monumento calendárico de la Piedra del Sol), las creaciones de los aztecas son cinco. La versión más conocida es la del *Manuscrito náhuatl de 1558,* vertida al español por León-Portilla:

1. Aquí está la relación oral de lo que se sabe acerca del modo como hace ya mucho tiempo la tierra fue cimentada.
2. Una por una, he aquí sus varias fundamentaciones (edades).
3. En qué forma comenzó, en qué forma dio principio cada Sol hace 2513 años —así se sabe— hoy día 22 de mayo de 1558 años.

4. Este Sol, 4 tigre, duró 676 años.
5. Los que en este primer Sol habitaron fueron comidos por ocelotes (tigres), al tiempo del Sol, 4 tigre.
6. Y lo que comían era nuestro sustento —7 grama— y vivieron 676 años.
7. Y el tiempo en que fueron comidos fue el año 13.
8. Con esto perecieron y acabó (todo) y fue cuando se destruyó el Sol.
9. Y su año era 1 caña; comenzaron a ser devorados en un día —4 tigre— y sólo con esto terminó y todos perecieron.

---

10. Este Sol se llama 4 viento.
11. Estos, que en segundo lugar habitaron en este segundo (Sol), fueron llevados por el viento al tiempo del Sol 4 viento y perecieron.
12. Fueron arrebatados (por el viento) y se volvieron monos;
13. sus casas, sus árboles, todo, fue arrebatado por el viento,
14. y este Sol fue también llevado por el viento.
15. Y lo que comían era nuestro sustento.
16. 12 serpiente; el tiempo en que estuvieron viviendo fue 364 años.
17. Así perecieron en un solo día llevados por el viento, en el signo 4 viento perecieron.

---

18. Su año era 1 pedernal.
19. Este Sol 4 lluvia era el tercero.
20. Los que vivieron en la tercera (edad) al tiempo del Sol 4 lluvia, también perecieron, llovió sobre ellos fuego y se volvieron guajolotes (pavos).
21. Y también ardió el Sol, todas sus casas ardieron,
22. y con esto vivieron 312 años.
23. Así, perecieron, por un día entero llovió fuego.
24. Y lo que comían era nuestro sustento.
25. 7 pedernal; su año era 1 pedernal y su día 4 lluvia.
26. Los que perecieron eran los (que se habían convertido en) guajolotes *(pipiltin)*.
27. Y así, ahora se llama a las crías de los guajolotes *pipil-pipil*.

---

28. Este Sol se llama 4 agua, el tiempo que duró el agua fue 52 años.
29. Y éstos que vivieron en esta cuarta edad estuvieron en el tiempo del Sol 4 agua.
30. El tiempo que duró fue de 676 años.
31. Y cómo perecieron: fueron oprimidos por el agua y se volvieron peces.
32. Se vino abajo el cielo en un solo día y perecieron.
33. Y lo que comían era nuestro sustento.
34. 4 flor; su año era 1 casa y su signo 4 agua.
35. Perecieron, todo monte pereció,
36. el agua estuvo extendida 52 años y con esto terminaron sus años.

37. Este Sol, su nombre 4 movimiento, éste es nuestro Sol, en el que vivimos ahora.
38. Y aquí está su señal, como cayó en el fuego el Sol, en el fogón divino, allá en Teotihuacán.
39. Igualmente fue éste el Sol de nuestro príncipe, en Tula, o sea de Quetzalcóatl.
40. El Quinto Sol, 4 movimiento su signo,
41. se llama Sol de movimiento porque se mueve, sigue su camino.
42. Y como andan diciendo los viejos, en él habrá movimiento de tierra, habrá hambre y con esto pereceremos.

(Citado por León-Portilla, 1974: 102-103.)

Según esta leyenda, el universo se concibe en términos de una lucha de fuerzas cósmicas que se turnan para regir los destinos del hombre y del mundo. La condición precaria del cosmos se hace evidente en los últimos versos, que anuncian el final del quinto sol —la presente humanidad— en un día *4 ollin.*

Principios numéricos. La numerología sacra mesoamericana, que permea las expresiones más importantes del pensamiento de mayas y nahuas, está contenida esencialmente en el calendario ritual de 260 días. Los números clave son: 2, 4, 5, 13, 20 y 52, todos ellos múltiplos de 260. Caso (1971) apunta a la relevancia de cada uno dentro del *tonalpohualli:* el 2 —base del sistema vigesimal maya— divide el calendario mágico en períodos de 130 días, marcados en los códices divinatorios *(tonalámatl)* por huellas que destacan ciclos de 81 días (9 por 9) más 49 días (7 por 7); el *4* produce períodos de 65 días, que aparecen en los códices del grupo Borgia; el *5* da períodos de *52* días (cifra también relacionada al número de años en el «siglo» mesoamericano), y divide el *tonalpohualli* en cinco partes, lo que corresponde a la división del universo en cinco regiones: los cuatro puntos cardinales y el centro; el *13* produce períodos de 20 días, asociados a dioses; y el *20,* períodos de 13 días o trecenas que se suceden continuamente dentro de este calendario.

La importancia del *13* en ambas tradiciones culturales es fundamental: la presente humanidad comienza para los aztecas en un año *13 ácatl* y para los mayas en un *13 baktún.* En el caso de estos últimos, el fin del cuarto sol ocurriría también en un *13 baktún.* Como principio y fin el 13 tiene implicaciones de infinito para los mayas. Pero estas implicaciones se pueden hacer generales para toda Mesoamérica, pues el 13 es la cifra que se antepone a los signos de los días en una sucesión ininterrumpida dentro del calendario ritual. Multiplicado por 20, produce la vida: el *tzolkín* y el *tonalpohualli,* asociados al número de días del embarazo. Y multiplicado por 4 produce la rueda calendárica, equivalente a una generación.

3. El espacio

La concepción mítica del espacio en Mesoamérica encarna en tres grandes categorías metafóricas: la forma de oficio fantástico, y las estructuras piramidal y cruciforme. La primera y la última son expresión del espacio en su dimensión horizontal, mientras que la segunda sugiere el plano vertical de la tierra.

3.1. *El espacio en su dimensión vertical.*—Mayas y aztecas concibieron el espacio vertical como una sucesión de planos: 13 cielos, la tierra al centro, y 9 niveles del inframundo. Una de las profecías del *Chilam Balam de Chumayel* (Katún 11 Ahau) anuncia el desastre cósmico suscitado por la lucha de las deidades del inframundo con los dioses celestes:

Cuando fue apresado
Oxlahun ti ku,
Trece-deidad,
por obra de Bolon ti ku,
Nueve-deidad;
entonces será
cuando bajen cuerdas y fuego
y piedra y palo
y sea el golpear con palo y piedra,
cuando sea apresado
Oxlahun ti ku,
Trece-deidad...

(Fragmento del texto citado por León-Portilla, 1968: 81-82.)

Nicholson (1971, 407) reconstruye —de los códices Vaticanus A y Telleriano-Remensis— la representación gráfica del espacio vertical en sus 13 niveles superiores y sus 9 niveles inferiores según los aztecas (figura 1).

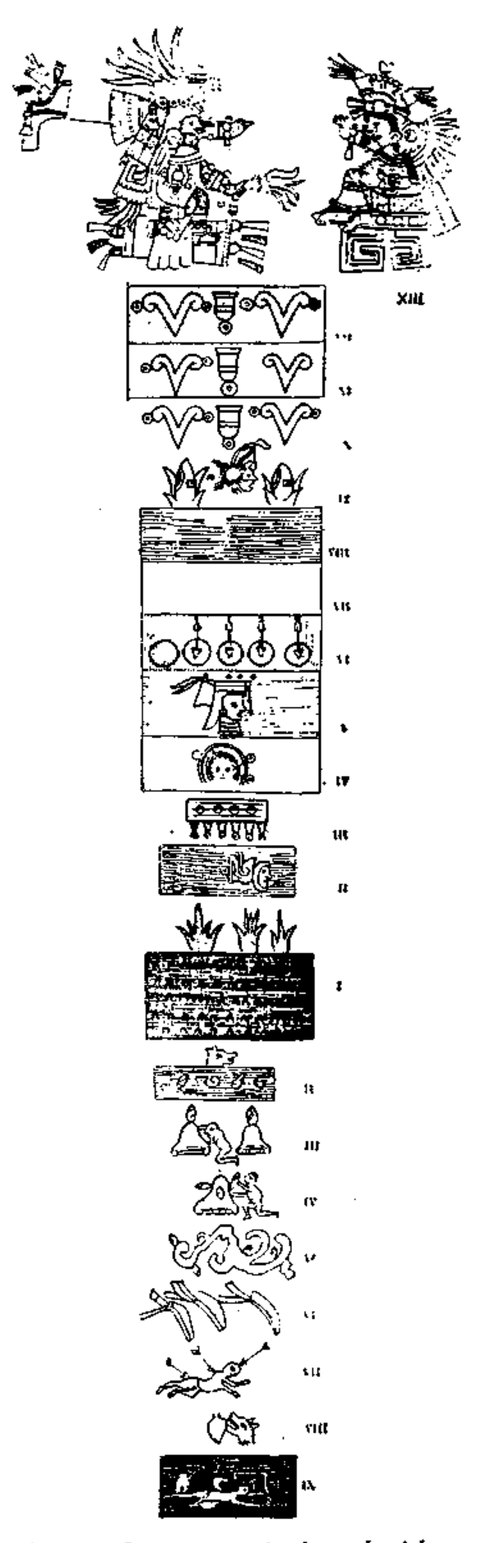


FIG. 1.—*Los trece animales celestiales y los nueve animales terrenales. Codex Vaticanus.*

Sin embargo, no siempre la noción del espacio vertical sigue una línea continua; es muy frecuente la representación del mismo en términos de una estructura piramidal o escaleriforme como la que reproducimos a continuación (fig. 2), tomando como modelo el esquema de Villa Rojas (1968, 146):

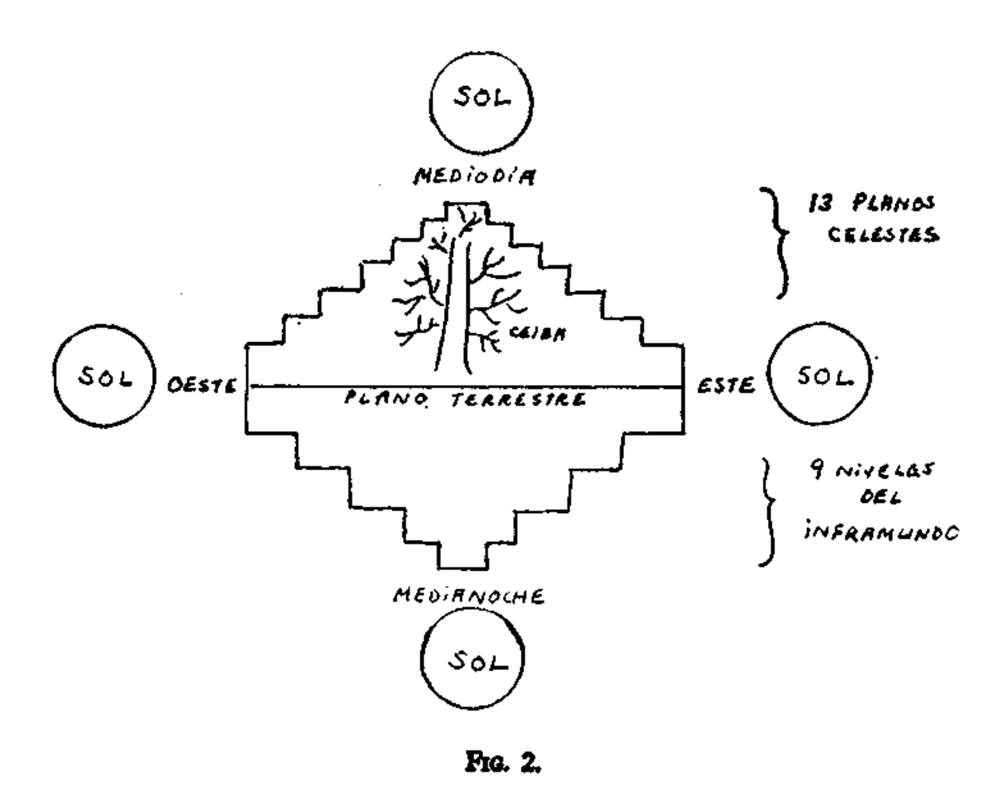


FIG. 2.

En la cosmología nahua el peldaño treceavo (el más alto), mejor conocido como *Omeyocan* o lugar de la dualidad, estaba reservado a la pareja de dioses primordiales: *Ometecuhtli* y *Omecihuatl* (también: *Tonacatecuhtli* y *Tonacacihuatl),* masculino y femenino, respectivamente. Si nos fijamos en la estructura escaleriforme del espacio vertical notaremos que el nivel más alto es el central. Esto encaja con la noción del espacio horizontal, que sitúa a la pareja divina en la quinta dirección del cuadrilátero cósmico, el centro.

3.2. *El espacio en su dimensión horizontal.*—La metáfora mesoamericana más vívida para la dimensión horizontal del espacio es la de



FIG. 3.

la tierra como reptil. Para los aztecas, el ofidio fantástico —semejante a un cocodrilo— se llamó *Cipactli* (también nombre del primero de los 20 días del *tonalpohualli*). El *Códice Borgia* lo representa (p. 2) según la figura 3 que reproducimos a la derecha. Otra variante azteca del monstruo terrestre es la de *Tlatecuhtli,* sapo gigantesco que se traga al sol en las noches para devolverlo cada amanecer (Nicholson, 1971, 406). Los mayas inciden en la misma metáfora del ofidio fantástico que se traga al sol en las páginas 4 y 5 del *Códice Dresden,* figura que más adelante examinaremos. En la página 3 del citado códice aparece otra representación del reptil terrestre, con dos cabezas y cuatro patas cubiertas por escamas:



FIG. 4.

Curiosamente, las cuatro patas y el tronco del ofidio semejan un árbol, y esta asociación parece corroborarse por el ave que se posa en las patas. Por lo general, las representaciones de los árboles cósmicos tienen un ave posada en sus copas, y dichos árboles surgen del ofidio terrestre. Parece que podemos inferir la equivalencia de tierra y árbol, o al menos ver a éste como una prolongación de aquélla.

En la profecía de un 13 Ahau del *Chilam Balam,* citada fragmentariamente por León-Portilla (1968, 69), la expresión del símbolo de la tierra como deidad-cocodrilo se hace explícita:

El 13-Ahau es el tiempo
en que se juntarán y coincidirán el sol y la luna.
Será la noche y al mismo tiempo el amanecer
de Ox Lahum-Tiku,
13-Deidad,
y de Bolon-Tiku,
9-Deidad.
Será cuando cree, haga nacer
Itzam Cab Aim,
Brujo-del-agua-tierra-cocodrilo,
vida perdurable en la tierra.

El espacio horizontal también se representa a través de la simbología cruciforme del cuadrángulo cósmico, que se completa —con la quinta posición: el centro— en el quinconce de mayas y nahuas. La quintipartición del espacio está íntimamente vinculada a la cosmogonía mesoamericana. Según los aztecas, el principio dual masculino/femenino de *Ometéotl* es a la vez origen y sostén del cosmos. La pareja divina engendra cuatro hijos: los cuatro *Tezcatlipocas,* encargándoles la creación de los otros dioses, el mundo y el hombre. Como ninguno de ellos es el sustento del universo, el cosmos deviene en una lucha constante en la que estos *Tezcatlipocas* se turnan el poder. De ahí que el mundo sea inestable, y las creaciones o soles, precarias. Cada rumbo cósmico —dominado por uno de los *Tezcatlipocas*— tiene una serie de asociaciones importantes: dirección geográfica, color, ave, árbol, deidades, destino humano y períodos de tiempo. De esto último nos ocuparemos más adelante; por ahora basta mencionar a grandes rasgos el carácter básico de cada uno de estos rumbos.

El *este,* también llamado *Tlillan Tlapallan:* el país rojo y negro de la muerte y la resurrección, está asociado al color rojo y su deidad es Xipe Camaxtle, el Tezcatlipoca rojo. Por sus connotaciones de fertilidad y abundancia está ligado a los años caña *(acatl).* Para los aztecas del México central la asociación geográfica es con la costa del golfo —la tierra caliente de los olmecas, concebidos éstos no como una tribu en

particular, sino como emblema de alta civilización—. El *norte* o *Mictlampa* —país de los muertos— es la región negra del frío y de la noche, de la aridez y el hambre. Por eso sus años son pedernal *(tecpatl)*. Geográficamente la asociación es con los chichimecas, tribus nómadas y cazadoras, símbolo de vida primitiva y salvaje: origen de los aztecas. Preside sobre este rumbo el Tezcatlipoca negro. El *oeste (Ciuatlampa)* es el lado de las mujeres, y su deidad es Quetzalcóatl, asociado al color blanco. Por ser el rumbo por donde se pone el sol, sus años son casa *(calli)*. Porque el sol se esconde por este lado, las connotaciones del oeste son de lluvia y neblina. También por esta razón es la región del misterio: *Quenamican,* literalmente: «el lugar del ¿por qué?» El *sur* o *Huitztlampa,* lado de las espinas, es el «lugar al lado izquierdo del sol» (tomando al sol naciente del este como eje) y su dios es *Huitzilopochtli,* «colibrí de la izquierda», el Tezcatlipoca azul. Por ser de connotaciones indiferentes, sus años son conejo *(tochtli):* animal que salta de aquí para allá, sin permanecer en un lugar fijo. Este y oeste forman el primer eje del espacio cósmico, y norte y sur, el segundo: sobre este cruce de caminos que forman la cruz está construido el mundo. Al centro —punto de cruzamiento de los ejes— se encuentra tanto *Omeyocan* (treceavo cielo), con la pareja divina *Ometecuhtli* y *Omecihuatl,* como el dios del fuego *Xiuhtecuhtli:* reflejo del fogón que arde en medio de cada casa azteca. La manifestación solar de *Ometéotl* —el dios dual— es *Tonatiuh* (Nicholson, 1971, 424); muchas veces se le representa al centro del quinconce. Los años de la posición central son movimiento *(ollin),* alusivos tanto al origen del presente sol como a su futura destrucción por terremoto. Este rumbo no tiene color particular, pues el centro es la síntesis del mundo y la conjunción del fin con el principio. La cruz es el símbolo del mundo en su totalidad (Durán, 1967; Caso, 1970; Soustelle, 1959).

Encontramos la misma concepción en las fuentes mayas, ligada al origen del cosmos. Dice el *Popol Vuh:*

> «Existía el libro original, escrito antiguamente, pero su vista está oculta al investigador y al pensador. Grande es la descripción y el relato de cómo se acabó de formar el cielo y la tierra, cómo fue formado y repartido en cuatro partes, cómo fue señalado y el cielo fue medido y se trajo la cuerda de medir y fue extendida en el cielo y en la tierra, en los cuatro ángulos, en los cuatro rincones, como fue dicho por el Creador y el Formador, la madre y el padre de la vida, de todo lo creado...» (ed. 1952: 21-22).

Las asociaciones de los rumbos están consignadas en uno de los textos del *Chilam Balam de Chumayel,* citado por León-Portilla (1968, 72):

La sagrada piedra roja, su piedra,
el ser rojo oculto en la tierra,
la ceiba roja primigénea,
atributo principal del Oriente,
el árbol rojo del monte,
su árbol,
los frijoles rojos,
sus frijoles,
sus aves de cresta amarilla,
el rojo maíz tostado.

La sagrada piedra blanca, su piedra,
la piedra del norte,
la ceiba blanca primigénea,
su atributo principal,
el ser blanco oculto en la tierra,
las aves blancas,
los frijoles blancos,
el maíz blanco, su maíz.

La sagrada piedra negra, su piedra,
la piedra del poniente,
la ceiba negra primigénea,
su principal atributo,
el maíz negro, su maíz.
El camote negro, su camote,
las aves negras, sus aves,
su casa, la noche oscura,
el frijol negro, su frijol.

La sagrada piedra amarilla, su piedra,
la ceiba amarilla primigénea,
su atributo principal,
el árbol amarillo del monte,
su árbol,
su camote amarillo,
las aves amarillas, sus aves,
el frijol amarillo, su frijol.

La deidad creadora, *Hunab Ku,* ocupa un lugar parecido al de *Ometéotl* en el panteón maya. Es la primera causa, pero su labor ya ha cesado, y en su lugar aparecen los dioses asociados a los rumbos cósmicos, rotando su poder en un universo inestable. En los rumbos se sitúan los 4 *Chac* (dioses de la lluvia), los 4 *Pauahtun* (dioses del viento), los 4 *Musencab* (deidades apícolas), los 4 *Bacabes* que sostienen el cielo y los 4 *Itzamná* (Roys, 1965). El *este* está asociado a los años *kan,* y su patrón es *Bolón Dzacab.* Su aspecto es indiferente. El *norte* viene con los años *muluc,* de pronóstico muy bueno, y su deidad es *Kinich Ahau* (dios solar). El *oeste,* presidido por *Itzamná* (deidad terrestre), anuncia años muy malos, los años *ix.* Finalmente, el *sur,* regido por *Uac Mitún*

Ahau, señor del mundo subterráneo, augura los años *cauac,* de fuerte mortalidad: los peores de todos. Al centro crece la gran ceiba cósmica o *yaxché,* el árbol de la vida (Landa, 1959; Morley, 1968).

Ambas estructuras del espacio cósmico mesoamericano —la cruciforme (horizontal) y la piramidal (vertical)— se conjugan magistralmente en la estatua mexicana de la *Coatlicue,* diosa terrestre de la vida, la guerra y la muerte. Según el estudio de Justino Fernández (1972), vista de frente, la *Coatlicue* presenta los cuatro rumbos cósmicos en forma de cruz, y al centro (quinta dirección), el dios viejo. De perfil resulta piramidal, con una masa bicéfala en lo alto: *Omeyocan,* con *Ometecurtli* y *Omecíhuatl.* Esta doble estructura está integrada a la forma del cuerpo humano, por lo que la estatua —llamada por León-Portilla (1974) «enjambre de formas y relaciones cosmológicas»— connota el inalienable vínculo entre el destino del hombre y la cosmología sagrada.

3.3. *El problema de la orientación de los rumbos cósmicos.*—Si bien no cabe duda de que la cruz es uno de los símbolos más importantes en la cosmología mesoamericana, existe bastante controversia acerca de la orientación de sus dos ejes. Tradicionalmente, mayistas y nahuatlacos (ver, a guisa de ejemplo, Caso, 1970, para los aztecas, y Morley, 1968, para los mayas) han identificado los cuatro rumbos cósmicos con los puntos cardinales. Sin embargo, la cosa no se presenta tan sencilla. Recientemente, varios estudiosos (Girard, 1962; Vogt, 1964; Villa Rojas, 1968; Hunt, 1977) han señalado la posibilidad de que los puntos clave en el espacio cósmico del área que nos ocupa no sean sino los puntos intercardinales o las esquinas del mundo: noreste, noroeste, sureste y suroeste. Lo mismo ha sido planteado por Gary Urton (1978) para la cruz cosmológica andina. Volviendo a Mesoamérica, la base astronómica de esta proposición la explica Villa Rojas (1968, 135) con las siguientes palabras:

> «Respecto al origen de estos cinco puntos direccionales podría éste atribuirse a los que señala el sol, tanto en su salida como en su puesta, en el momento de su declinación máxima en los solsticios; se tendrían así dos puntos al salir y ponerse el sol... (solsticio de verano) y otros dos al salir y ponerse el sol... (solsticio de invierno). El quinto punto estaría representando el momento de pasar el sol por el cenit...»

La representación gráfica del cuadrilátero celeste que da base al ordenamiento espacial del mundo es, según Villa Rojas, la siguiente (fig. 5):

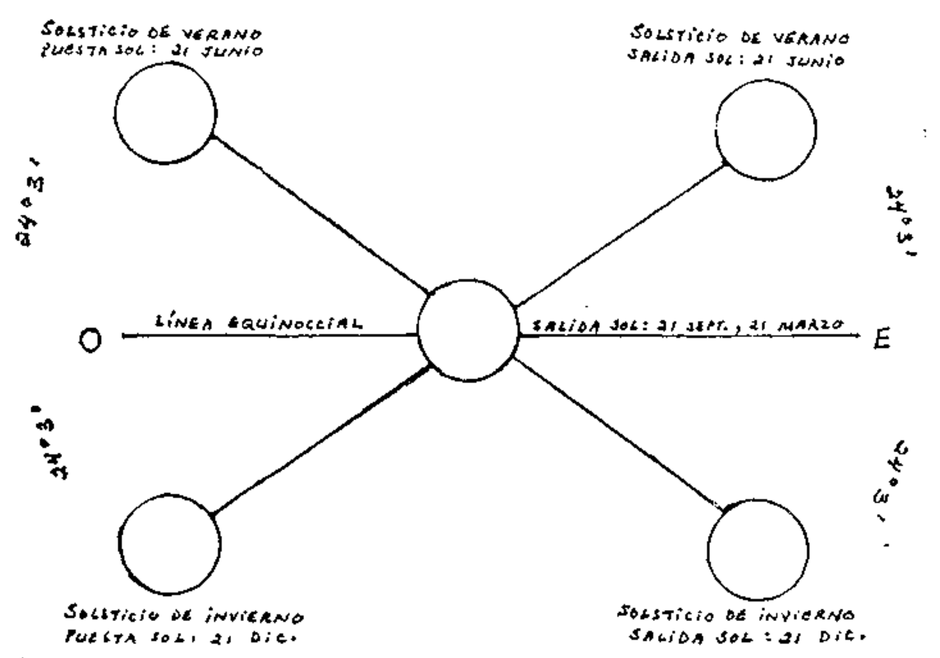


Fig. 5.—*Posición de las cuatro «esquinas del cielo» señaladas por el sol en los solsticios y del punto central al pasar el sol por el cenit.*

La estructura cruciforme que se desprende de esta interpretación corresponde a la cruz de San Andrés: ×, según la que resulta de los puntos cardinales corresponde a la cruz griega: +. A la luz de esta controversia, nos inclinamos a identificar —como Hunt, Villa Rojas y demás estudiosos— los lados del cuadrilátero cósmico con los puntos intercardinales, pero sin perder de vista que los puntos cardinales también contribuyen a la división del espacio. Entendemos que una interpretación no invalida la otra, sino que son más bien complementarias. Mesoamérica las fundió gráficamente en sus más importantes representaciones cosmológicas, en las que se combinan —implícita o explícitamente— ambas cruces. Aunque hay símbolos espaciales que presentan un solo tipo de cruz (cruz griega: la cruz foliada de Palenque, la rueda calendárica de Durán; cruz de San Andrés: el símbolo azteca de *Ollin,* los glifos mayas número 585, 727 y 544; la base de la estatua de la *Coatlicue),* los más presentan la fusión de ambas. Así pues, tenemos, del lado de los aztecas, la página primera del *Códice Fejervary-Mayer,* y del de los mayas, el quinconce de Venus-Lamat (glifo 510) y el glifo solar de la página 55 del *Códice Dresde.* Más adelante presentaremos este material gráfico para otros propósitos. Por ahora consignemos dos instancias de la ilustración más dramática de la fusión de ambas cruces en un solo símbolo. Nos referimos al signo ideográfico nahua para sol,

dios y totalidad (reproducido por León-Portilla, 1961, 56, y por Dibble, 1971, 327) (fig. 6):

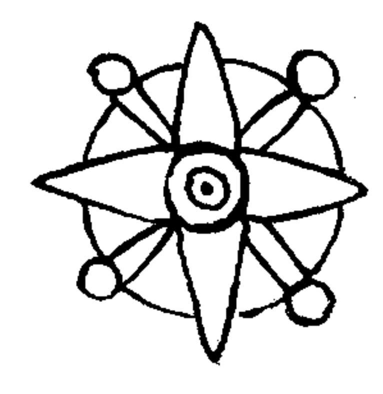


FIG. 6.

y a la estructura doblemente cruciforme de la *Piedra del sol* o calendario azteca (fig. 7):

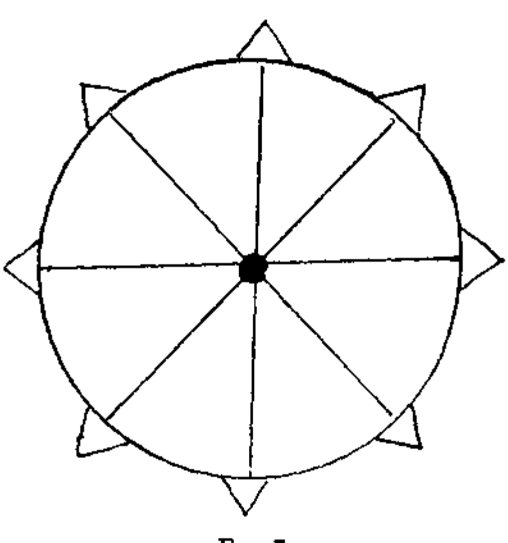


FIG. 7.

En este último caso, los ocho marcadores que sobresalen de los anillos segundo y tercero de la piedra indican claramente los cuatro ejes de ambas cruces, la griega (puntos cardinales) y la de San Andrés (puntos intercardinales).

4. EL TIEMPO ESPACIALIZADO O EL ESPACIO TEMPORALIZADO: FUSIÓN DEL CUADRÁNGULO CÓSMICO CON LA RUEDA CALENDÁRICA

Señala Soustelle que «la mentalidad mexicana no conocía el espacio y el tiempo en abstracto, sino sitios y acontecimientos» (1959, 68). Su

interpretación de la realidad cosmológica del antiguo México es válida para toda Mesoamérica:

> «Así el pensamiento cosmológico mexicano no distingue entre espacio y tiempo; se resiste sobre todo a concebir el espacio como un medio neutro y homogéneo independiente del desarrollo de la duración. Se sitúa en medios heterogéneos y singulares, cuyas características particulares se suceden según un ritmo determinado y de una manera cíclica. No hay un espacio y un tiempo, pero hay espacios-tiempos en donde los fenómenos naturales y los actos humanos están sumergidos, impregnados de las cualidades propias de cada lugar y de cada instante. Cada 'lugar-instante', conjunto de lugares y acontecimientos, determina de una manera irresistible y previsible todo lo que se realiza bajo él. El mundo semeja un escenario en el cual haces de colores producidos por una máquina infatigable proyectan los reflejos que se suceden y superponen en un orden inalterable e indefinido. En ese mundo, el cambio no es considerado como la resultante de un devenir más o menos pre-establecido, sino como una mutación brusca y total: hoy es el Este el que domina, mañana será el Norte; hoy vivimos un día propicio, y pasaremos sin transición a los nefastos días *nemontemi*. La ley del mundo es la alternancia de cualidades distintas netamente señaladas que dominan, se desvanecen y reaparecen eternamente.» (SOUSTELLE, 1959: 97-98.)

En un mundo en el que el espacio terrestre es el espejo del espacio celeste, el movimiento es el resultado de la espacialización del tiempo: el curso del sol concede, a cada uno de los rumbos cósmicos a los que marca con su influencia, un tiempo determinado de predominio y receso (León-Portilla, 1974, 120). Es precisamente este sol-tiempo —*kinh* para los mayas—, elevado a categoría de deidad, el que da realidad a la tierra, cualificando tanto el espacio como el destino humano. El testimonio de *El libro de los cantares de Dzitbalché* no puede ser más elocuente al respecto:

> *Sólo en ti*
> *enteramente confío,*
> *aquí donde se vive.*
> *Porque tú, oh gran* kin,
> *otorgas el bien,*
> *aquí donde se vive,*
> *a todos aquellos que tienen vida.*
> *Porque tú existes para dar realidad a la tierra,*
> *donde viven los hombres.*
> *Y tú eres el verdadero ayudador*
> *que concede el bien.*
>
> (Citado por LEÓN-PORTILLA, 1968: 45-46.)

La representación gráfica de la fusión del cuadrángulo cósmico con la rueda calendárica sigue —tomando como perspectiva el punto de vista del espectador— los siguientes principios: el este es la altura; el

norte, el lado izquierdo; el oeste, la parte de abajo, y el sur, el lado derecho. El movimiento espacio-temporal se da en sentido inverso al de las agujas del reloj, siendo el punto de partida de los rumbos el este (Soustelle, 1959, 68). Antes de entender con las metáforas del tiempo espacializado conviene presentar dos esquemas de la concepción cosmológica que nos ocupa, elaborados a partir de las fuentes que luego veremos con más detalle (figs. 8 y 9):

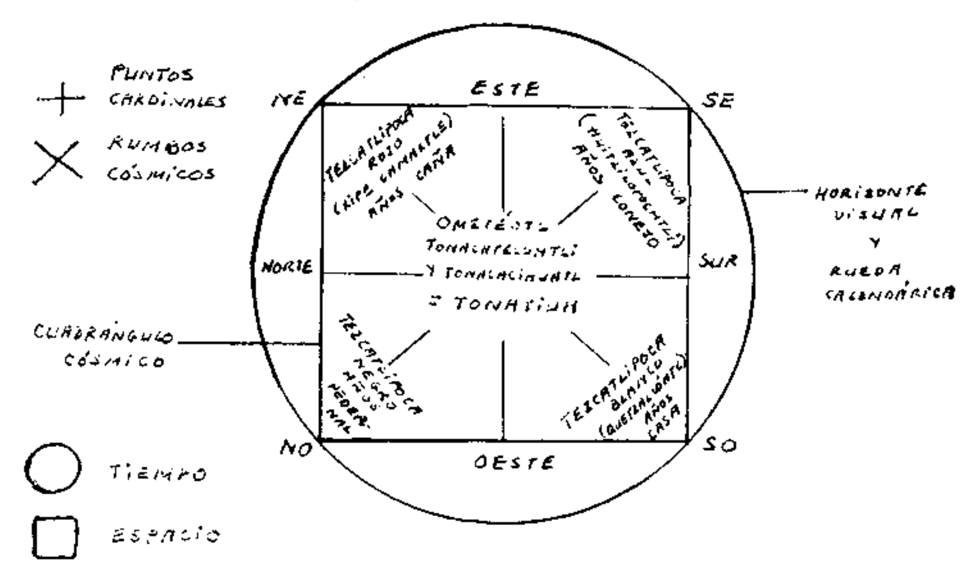


FIG. 8.

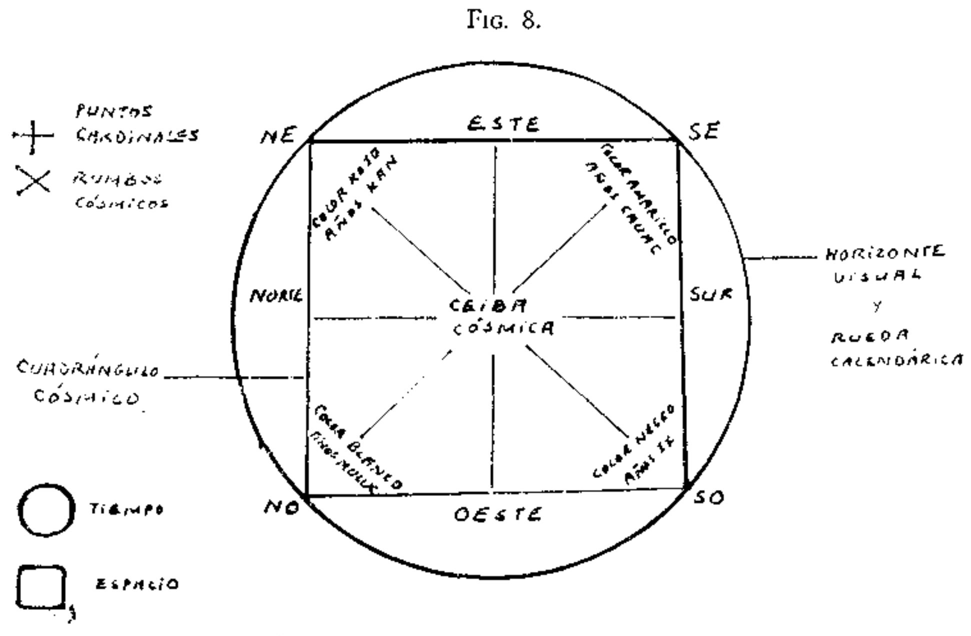


FIG. 9.

Comencemos por los aztecas. Las imágenes geométricas del quinconce direccional de espacio y tiempo son muy numerosas, tanto a nivel prehispánico como a nivel colonial. Dos ejemplos de las crónicas coloniales nos sirven de punto de partida. El de Durán (1570) es clave, ya que el cronista glosa el dibujo con una explicación detallada. Reproducimos la figura 10, tomada en sus elementos esenciales de la página 221 (edición 1967, vol. I).

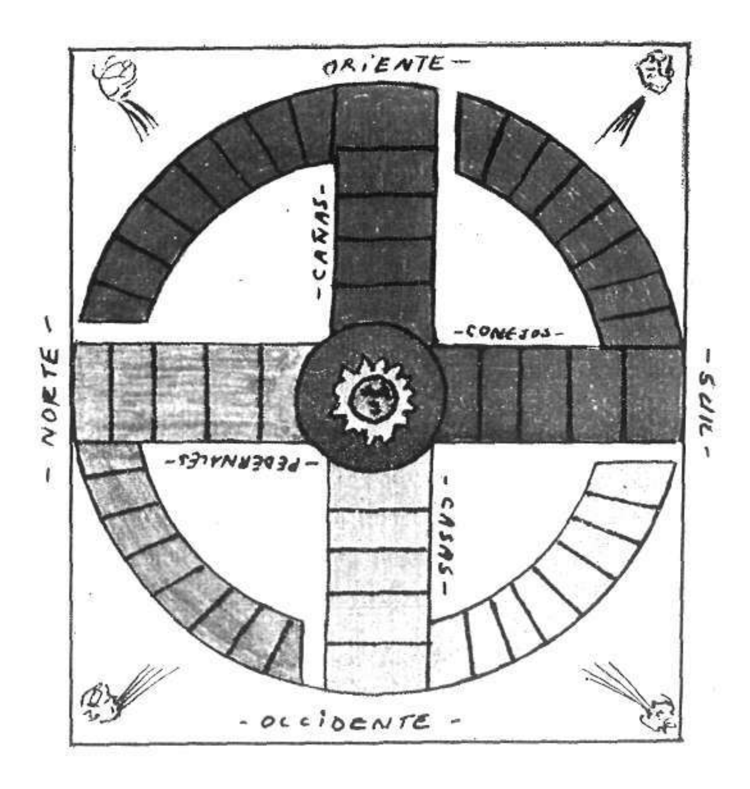


Fig. 10.

Según Durán, el círculo —dividido en 52 casas o años repartidos en grupos de 13, según los rumbos cósmicos: este-caña, norte-pedernal, oeste-casa y sur-conejo— representa el número perfecto de 52, el «atado de los años», al cabo del cual hacían los aztecas una fiesta solemne. Sahagún presenta en su *Historia general de las cosas de la Nueva España (Códices matritenses,* edición de Ballesteros-Gaibrois) un esquema casi idéntico.

En los códices prehispánicos la alusión a la primera página del *Fejervary-Mayer* es obligada (fig. 11):

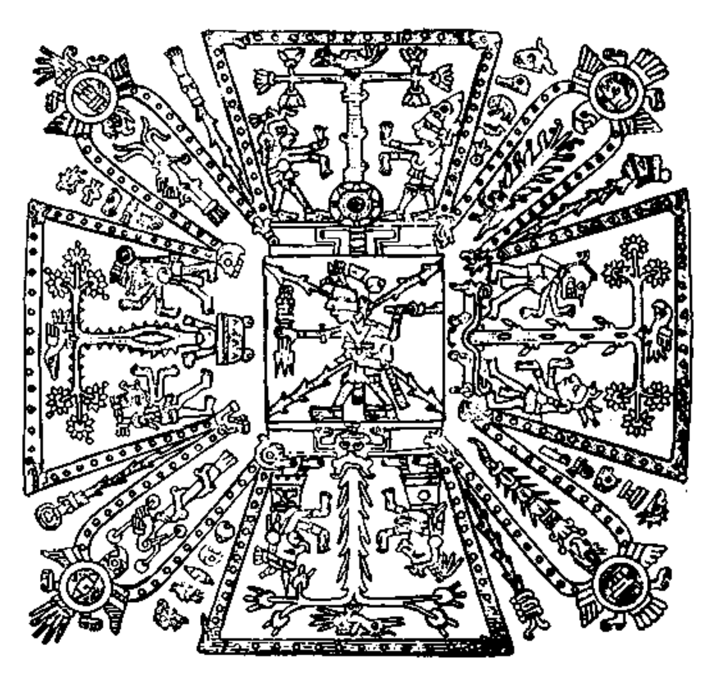


Fig. 11.

Aquí tenemos, con lujo metafórico, lo que en los dibujos de Durán y Sahagún resultaba un tanto esquemático. Aparecen los rumbos cósmicos con sus árboles, sus aves y sus deidades, y al centro, el dios del fuego. Cada rumbo está asociado a un signo del año que aparece en cada una de las puntas de los dos ejes de la cruz de San Andrés: este-*ácatl,* norte-*técpatl,* oeste-*calli* y sur-*tochtli;* a 5 trecenas que en forma de pequeños círculos delimitan el espacio de cada sector; y a 5 signos de los días:

Este	*Norte*	*Oeste*	*Sur*
cipactli	océlotl	mázatl	xóchitl
ácatl	miquiztli	quiauitl	malinalli
cóatl	técpatl	ozomatli	cuetzpalin
ollin	izcuintli	calli	cozcaquauhtli
atl	ehécatl	quauhtli	tochtli

Las 5 trecenas (5 por 13: 65) asociadas a 4 rumbos producen el número de días (65 por 4: 260) del calendario ritual o *tonalpohualli.* El primer rumbo —el este— comienza doblemente por *cipactli,* que es a la vez el primer día de la primera trecena, y el primer día del grupo de 5 días. Dentro de este cuadrante oriental aparece el símbolo solar como síntesis del quinconce: en él se funden las dos cruces direccionales de los puntos

cardinales e intercardinales. La presencia de la tierra y el sol en el rumbo oriental reitera la idea central del dibujo: la fusión de tiempo y espacio en una totalidad dinámica.

El *Códice Borgia,* en sus páginas 49 a 53, también presenta los 5 rumbos cósmicos con sus asociaciones temporales.

Estas imágenes de la fusión del cuadrángulo cósmico con la rueda calendárica tienen su contraparte verbal en varios textos poéticos nahuas. Los informantes de Sahagún *(Códice Matritense del Real Palacio)* explican así la vinculación de los signos del año con los rumbos cósmicos:

1. Uno conejo, se llama el signo anual, la cuenta de años del rumbo del sur.
2. Trece años porta, encamina, lleva a cuestas siempre, cada uno de los años.
3. Y él va por delante, guía, comienza, se hace su principio, introduce todos los signos del año: caña, pedernal, casa.
4. Caña se dice al día del rumbo de la luz (oriente), así como también se dice al signo anual del rumbo de la luz, porque de allá aparece la luz, el resplandor.
5. Y el tercer grupo de años: pedernal. Se dice el día del rumbo de los muertos.
6. Porque hacia allá se decía, la región de los muertos, como decían los viejos:
7. dizque cuando se mueren, hacia allá se van, hacia allá van derecho, hacia allá se encaminan los muertos...
8. Y el cuarto signo anual, casa, se dice el día del rumbo de las mujeres, porque como se decía (está orientado) hacia las mujeres (al oeste).
9. Dizque sólo siempre las mujeres allá moran y ningunos hombres.
10. Estos cuatro signos anuales, cuentas de años, tantos cuantos son, de uno en uno surgen, días principios se hacen.
11. Cuando todos los trece años terminaban, se acercaban, concluían, cuatro veces daban vueltas, se apartaban, iban entrando cada uno de año en año.

(Versión de LEÓN-PORTILLA, 1974: 120-121.)

Los *Anales de Cuauhtitlán* contienen un llamado a la diosa maternal de los chichimecas —Itzpapáotl—, pidiendo víctimas de guerra tomadas de los cuatro cuadrantes para propiciar al dios del tiempo:

Id a la región de los magueyes salvajes,
para que erijáis una casa de cactus y de magueyes,
y para que coloquéis esteras de cactus y magueyes.

Iréis hacia el rumbo de donde la luz procede (oriente):
y allí lanzaréis los dardos:
amarilla águila, amarillo tigre, amarilla serpiente,
amarillo conejo y amarillo ciervo.

Iréis hacia el rumbo de donde la muerte viene (norte),
también en tierra de estepa habréis de lanzar los dardos:
azul águila, azul tigre, azul serpiente,
azul conejo y azul ciervo.

Y luego iréis hacia la región de sementeras regadas (poniente):
también en tierra de flores habréis de lanzar los dardos:
blanca águila, blanco tigre, blanca serpiente,
blanco conejo y blanco ciervo.
Y luego iréis hacia la región de espinas (sur),
también en tierra de espinas habréis de lanzar los dardos:
roja águila, rojo tigre, roja serpiente,
rojo conejo y rojo ciervo.

Y así que arrojéis los dardos y alcancéis a los dioses,
al amarillo, al azul, al blanco, al rojo:
águila, tigre, serpiente, conejo, ciervo,
luego en la mano poned del dios del tiempo,
del dios antiguo, a tres que habrán de cuidarlo:
Mixcoatl, Tozpan, Ihuitl.

(Citado por Garibay K., 1953: I, 116.)

Las víctimas arrancadas a los cuatro cuadrantes servirán para alimentar al dios del tiempo, el dios viejo de la quinta dirección: el quinto sol del centro. Aunque en este texto los colores asociados a los rumbos cósmicos no corresponden en todos los casos a las asociaciones tradicionales que ya hemos consignado, la estructura relacional del quinconce se mantiene inalterada. Las variantes —mínimas— hay que entenderlas como expresión de diferencias regionales.

Los monumentos en piedra también ofrecen abundantes testimonios del continuo espacio-temporal nahua. Uno de los diseños más antiguos del quinconce ha sido estudiado recientemente por Aveni *et al.* (1978): se trata de un petroglifo tallado tanto en la roca como en los suelos de los centros ceremoniales de Teotihuacán y Uaxactun. La forma típica de este símbolo cruciforme que aparece 29 veces en el área es la de un doble o triple círculo dividido por dos ejes ortogonales que se orientan según los edificios y calles principales de dichos centros. En los casos en que el diseño se encuentra fuera de los centros ceremoniales, la orientación de los ejes es hacia la posición del sol en los solsticios. Reproducimos aquí el diseño (fig. 12). La cuatripartición del círculo está irremisiblemente ligada a la división del espacio dentro de la cosmología mexicana. Pero este diseño tiene también connotaciones temporales, ya que sus líneas —tanto los ejes como la circunferencia— están compuestas por un total de 260 ± 5 puntos, cifra aproximada de días del *tonalpohualli.*

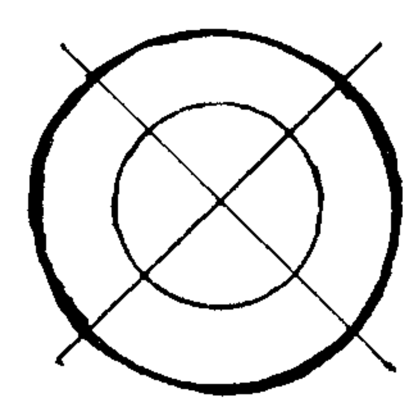


Fig. 12.

El monumento arqueológico nahua más conocido es la *Piedra del sol* o calendario azteca. Construido en 1479 por órdenes del rey Axayacatl para ser colocado en el altar de la gran pirámide de los sacrificios, fue rescatado en 1790 en una excavación de la plaza de México, donde fuera enterrado según instrucciones del obispo Montufar. La piedra calendárica es uno de los símbolos más ricos de la cosmología mexicana. Expresa la conjunción del ordenamiento espacial (el quinconce: los cuatro rumbos cósmicos y la dirección central) con las principales divisiones del tiempo: el año solar de 365 días *(xihuitl)*, el calendario ritual de 260 días *(tonalpohualli)*, el atado de los años o rueda calendárica *(xihuitlmopilli)* y los 5 soles o eras cosmogónicas.

A continuación reproducimos un dibujo de la *Piedra del sol*, tomado del libro de Valentini (1891) (fig. 13):

El primer anillo de la *Piedra del sol* (contamos del interior hacia afuera) presenta los signos de los 20 días. El segundo anillo, compuesto por cuadrados que encierran 5 puntos, expresa la cantidad de los 260 días del *tonalpohualli*. El tercero está formado por 100 pequeños cuadrados. Si añadimos estos 100 a los 260 anteriores, tendremos 360 días. La cifra —que obviamente alude al número de días del año solar o *xihuitl*— se completa con los 5 cuadrados que aparecen en el centro de la piedra, hacia abajo: son los temidos días nefastos o *nemontemi*. El anillo exterior del calendario lo constituyen los símbolos del ciclo de 52 años o rueda calendárica *(xihuitlmopilli)*. Por último, la esfera central contiene 4 cuadrados que representan las 4 eras cosmogónicas: *nahui ehécatl* (4 viento-el sol del oeste), *nahui quiahuitl* (4 lluvia-el sol del sur), *nahui atl* (4 agua-el sol del este) y *nahui ocelotl* (4 tigre-el sol del norte); estos 4 cuadrados rodean al quinto sol, *Tonatiuh*, sediento de la sangre de los sacrificios (lengua protuberante y garras de águila) con que los hombres han de alimentarlo para que no perezca (Valen-



Fig. 13.

tini, 1891). Los elementos de la esfera central, en su conjunto, dibujan la forma del símbolo *ollin,* metáfora del espacio en movimiento y también signo de uno de los días (ver en fig. 14 su glifo). El ollin de la *Piedra del sol* está rodeado de 4 pequeños círculos, expresión de la fecha *nahui ollin,* que marca el día en que el quinto sol empezó a moverse: 4 días después de creado en la fecha *13 acatl.* El *nahui ollin* es también

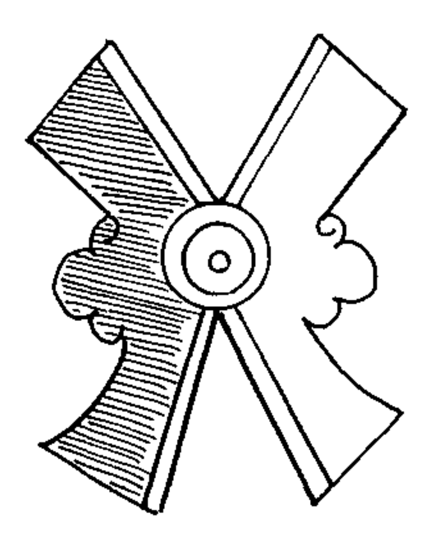


Fig. 14.

la fecha en que la presente humanidad finiquitará por terremoto. Así, vemos que *ollin* se vincula al principio y al fin del mundo, y que sus cuatro lados apuntan a los rumbos cósmicos en torno al sol central. Es interesante notar la reiteración del quinconce —esta vez, a escala reducida— en los cuadrados compuestos por 5 puntos que forman el segundo anillo.

Para los mayas, quizá la metáfora más frecuente del continuo espacio-temporal es la de *kinh,* el glifo 544 dentro de la clasificación de Thompson (1962; ver fig. 15). Según Thompson, *kinh* significa «sol, día y tiempo». Siendo éste el sentido del glifo, es significativo que la

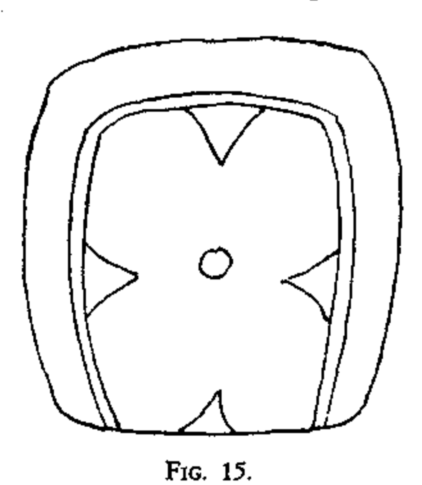


FIG. 15.

noción de tiempo-sol esté representada gráficamente por una flor cuyos cuatro pétalos apuntan a las direcciones intercardinales en torno a un círculo central, y todo ello enmarcado dentro de un cuadrado. Estamos ante una de las más importantes metáforas del tiempo espacializado. Otros ejemplos del quinconce maya son los siguientes:

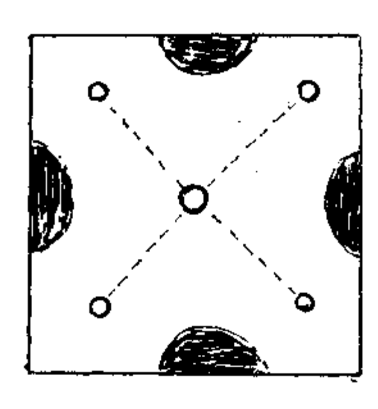


FIG. 16
Códice Dresde, pág. 55.

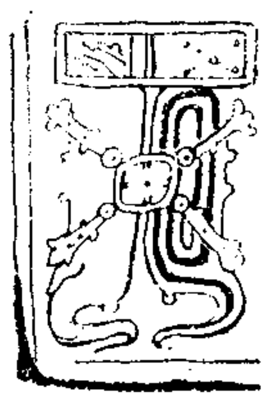


FIG. 17.
Códice Dresde, 52c.

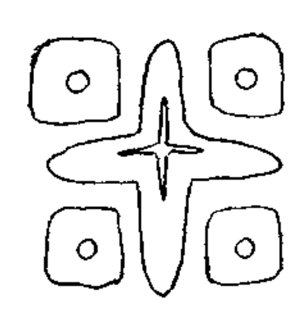


FIG. 18.
Glifo 510 (quinconce de Venus-Lamat).

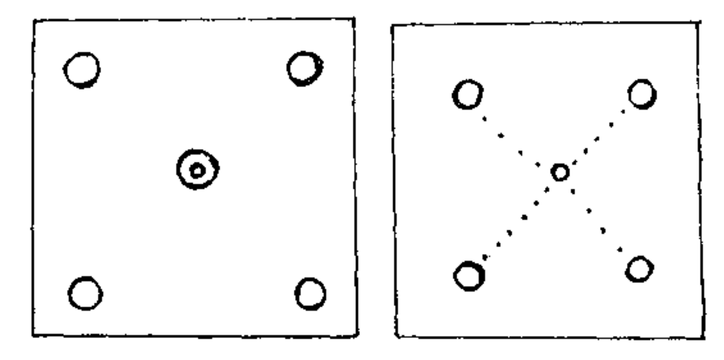


Fig. 19.
Glifos, núms. 585 y 727 (Thompson, 1962).

Estos glifos del quinconce no son otra cosa que la esquematización del continuo espacio/temporal, representado más elaboradamente en las páginas 75-75 de una fuente prehispánica, el *Códice Madrid* o *Tro-cortesiano*, donde el cuadrángulo cósmico aparece en torno a la ceiba sagrada rodeada por los 20 signos de los días. Elaboración parecida presenta la rueda calendárica de una fuente colonial, el *Chilam Balam de Kaua.* El dibujo (fig. 20) asigna grupos de 5 días a cada uno de los sectores del mundo (*lakin*-este, *xaman*-norte, *chikin*-oeste, *nohol*-sur).

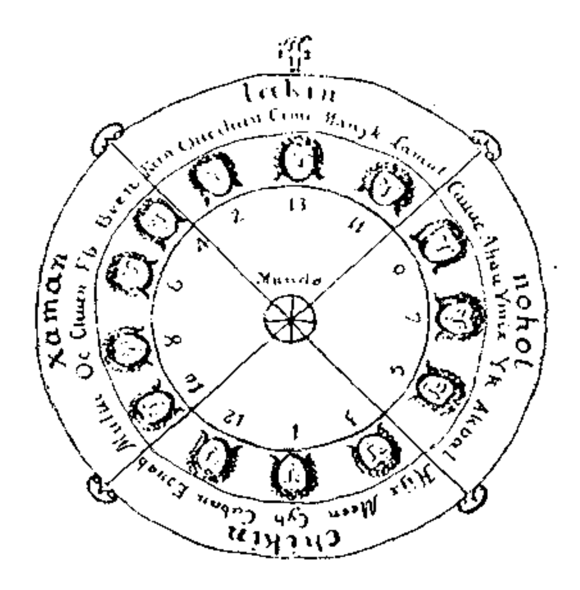


Fig. 20.

Los libros del *Chilam Balam* plantean con una gran riqueza simbólica la relación espacio-temporal. En la profecía de un katún aislado, el *13 Ahau,* la tierra surge como resultado de cataclismos cósmicos que se manifiestan en la conjunción de términos opuestos: sol/luna, día/noche,

cielo/inframundo. Del texto se desprende la idea de que el tiempo precede y crea al espacio, pues el nacimiento de la tierra es la carga del katún 13 Ahau:

> «... porque el 13 Ahau es el tiempo en que se juntarán y coincidirán el Sol y la Luna; será la noche y al mismo tiempo el amanecer de Oxlahun Tiku, Trece-deidad, y de Bolon Tiku, Nueve-deidad. Será cuando cree, haga nacer Itzam Cab Ain, Brujo-del-agua-tierra-cocodrilo, vida perdurable en la tierra. Se derrumbará el cielo y se volteará la tierra, retumbará el Oxlahun Tiku, Trece-deidad. Se inundará el mundo cuando se levante el gran Itzam Cab Ain, Brujo-del-agua-tierra-cocodrilo. Grandes inundaciones trae el mensaje del katún a su término...» (*El libro de los libros de Chilam Balam*, 1972.)

La profecía del *Episodio de Ah Mucen Cab en un katún 11 Ahau* del *Chilam Balam de Chumayel* incide en la misma idea de que el tiempo crea al espacio, esta vez presentado en su distribución quintipartita:

En el 11-Ahau
es cuando salió Ah mucen cab
a poner vendas en los ojos
de Oxlahun ti ku,
Trece-Deidad...
Con las vendas de su rostro
terminó el amanecer para ellos
y no supieron ya lo que vendría.
Cuando fue apresado
Oxlahun ti ku,
Trece-Deidad,
por obra de Bolon ti ku,
Nueve-Deidad;
entonces será
cuando bajen cuerdas y fuego
y piedra y palo
y sea el golpear con palo y piedra,
cuando sea apresado
Oxlahun ti ku,
Trece-Deidad.
Entonces será
cuando se le rompa la cabeza
y se le abofetee el rostro,
y sea escupido y cargado a cuestas
y despojado de sus insignias
y cubierto de tizne;
y el quetzal, el pájaro verde yaxum,
sea molido y tomado como alimento,
juntamente con su corazón...
Por obra de Yax bolón dzacab,
Gran-nueve-fecundador.
Este se posesionará

del decimotercero piso del cielo
y hará que se disperse el polvo
que se desprende da las semillas
y la punta de la mazorca desgranada,
el hueso del maíz,
aquí sobre la tierra,
lugar del corazón,
porque Oxlahun ti ku,
Trece-Deidad,
no respeta el corazón del sustento...

Se hundirá el cielo
y se hundirá la tierra también
cuando los extremos del doblez del katún
se unan...
se alzará entonces Cantul ti ku,
Cuatro-Deidad;
los cuatro bacabes, vertedores,
que arrasarán la tierra.

Al terminar el arrasamiento,
se alzará Chac Imiz che,
la ceiba roja primigénea,
columna del cielo,
señal del amanecer del mundo,
árbol del Bacab, vertedor,
en donde se posará Kan Xib yuyum,
el ave amarilla.

Se alzará también
Sac Imiz che,
la ceiba blanca del norte,
allí se posará Sac chic,
el ave blanca,
soporte del cielo,
señal del aniquilamiento
será la ceiba blanca.

Se alzará también
Ek Imix che,
La ceiba negra primigénea,
al poniente del país llano.
Señal de aniquilamiento
será la ceiba negra,
allí se posará Kan tan picdzoy,
pájaro de pecho amarillo...

Se alzará también
Yaax Imix che,
la ceiba verde primigénea,
en la región central,
como señal y memoria de aniquilamiento.

Ella es la que sostiene el plato y el vaso,
la estera y el trono de los katunes
que por ella viven.

(Citado por LEÓN-PORTILLA, 1968: 81-83.)

El rumbo del este se presenta como amanecer del mundo, pues el sol-tiempo parte de allí; los demás rumbos están marcados por la señal de aniquilamiento. El universo es inestable porque el tiempo es cíclico: una sucesión infinita de destrucción y regeneración.

En *Cómo nació el uinal*, también del *Chilam Balam de Chumayel*, se ofrece un mito de origen para el universo entero, en el que el tiempo es el creador:

Así explicó el gran sabio,
el primer profeta solar, ah kin.
Así es la canción.
Sucedió que nació el mes,
allí donde no había despertado la tierra,
antiguamente.
Y empezó a caminar por sí mismo...
Y se explica que haya nacido
porque sucedió que Oxlahun oc,
el de los trece pies,
emparejó su pie.
Partieron del oriente.
Y se dijo el nombre del día,
allí donde no lo había antiguamente...
Así nació el mes
y nació el nombre del día
y nacieron el cielo y la tierra,
la escalera del agua,
la tierra, las piedras y los árboles,
nacieron el mar y la tierra.
El 1 Chuen sacó de sí mismo su divinidad,
él hizo el cielo y la tierra.
El 2Eb hizo la primera escalera
y bajó su divinidad en medio del cielo,
en medio del agua,
donde no había tierra,
ni piedra ni árbol.
El 3 Ben hizo todas las cosas,
la muchedumbre de las cosas,
las realidades de los cielos,
del mar y de la tierra.
El 4 Ix sucedió que se encontraron,
inclinándose, el cielo y la tierra.
El 5 Men sucedió que todo trabajó.
El 6 Cib sucedió
que se hizo la primera luz,

donde no había sol ni luna.
El 7 Cabán nació por primera vez la tierra
donde no había nada
para nosotros antiguamente.
El 8 Edznab asentó su mano y su pie
que clavó sobre la tierra.
El 9 Cauac ensayó por vez primera
los mundos inferiores.
El 10 Abau sucedió que los hombres malos
se fueron a los mundos inferiores...
El 11 Imix sucedió
que modeló piedra y árbol,
lo hizo así dentro del sol.
El 12 Ik sucedió
que nació el viento
y así se originó su nombre,
viento, espíritu,
porque no había muerte dentro de él.
En el 13 Akbal sucedió que tomó agua,
humedeció la tierra
y modeló el cuerpo del hombre...

Así nació el mes
y sucedió que despertó la tierra,
aparecieron el cielo y la tierra,
y los árboles y la piedra...
La lectura de la cuenta de los días,
uno antes que el otro,
empieza por el oriente...

(Citado por León-Portilla, 1968.)

Aquí el tiempo se presenta como su propio fundamento («Sucedió que nació el mes... y empezó a caminar por sí mismo», «El 1 Chuen sacó de sí mismo su divinidad») y como creador absoluto que encarna en sus divisiones-deidades (los números del 1 al 13 combinados con los nombres de los días) para modelar cielo, tierra, luz, naturaleza, hombre y espíritu.

Como hemos visto, la cosmología mesoamericana se fundamenta en las relaciones entre el sol (tiempo) y la tierra (espacio) en sus diferentes posiciones. Al venir al mundo, al niño azteca se lo recibía con la oración *intonan intota tlatecutli tonatiuh:* «(Nace con este débito hacia) nuestra madre y nuestro padre, la tierra y el sol» (Soustelle, 1959, 60). La conjunción de ambas deidades es otra de las categorías metafóricas más importantes de la cosmología mesoamericana. En el Códice Borgia, el signo del primer día —*cipactli* (el ofidio terrestre)— aparece acompañado por

Tonacatecuhtli, manifestación masculina de *Ometéotl*, que también es *Tonatiuh,* el sol. La acción conjunta de sol y tierra produce la creación, representada gráficamente por la primera pareja humana en el acto de copular. Reproducimos (fig. 21) la figura de la edición comentada de Seler (1963).

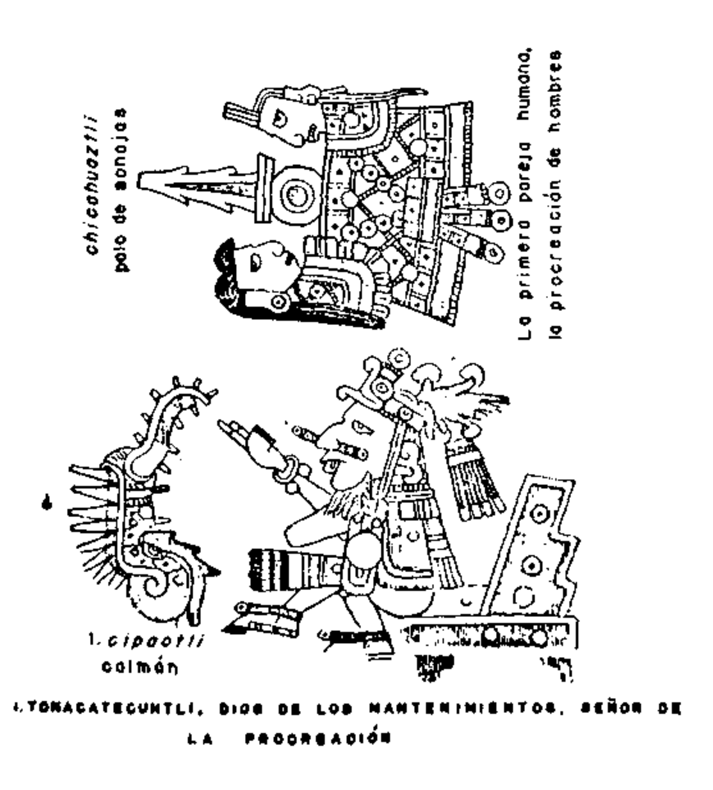


Fig. 21.

Los 20 signos mayas de los días están delimitados por el sol (tiempo) y la tierra (espacio). El primero de ellos —*imix*— connota la deidad terrestre, mientras que el último —*ahau*— representa al sol; ambos contienen la totalidad de lo que existe. La página 44 del *Códice Nuttall* (mexicano) contiene una representación gráfica de la misma noción: el nexo entre la tierra como raíz (principio) y el sol como manifestación más alta (fig. 22). Reproducimos la figura.

Otra representación frecuente de la fusión tiempo/espacio en sus aspectos de sol/tierra es la del ofidio terrestre de cuyas fauces sale la deidad solar. León-Portilla (1968, 38) reproduce la imagen del dios sol (con emblema de *kinh* en la frente) saliendo de las fauces del cocodrilo terrestre, según aparece en uno de los monumentos de Copán. En las

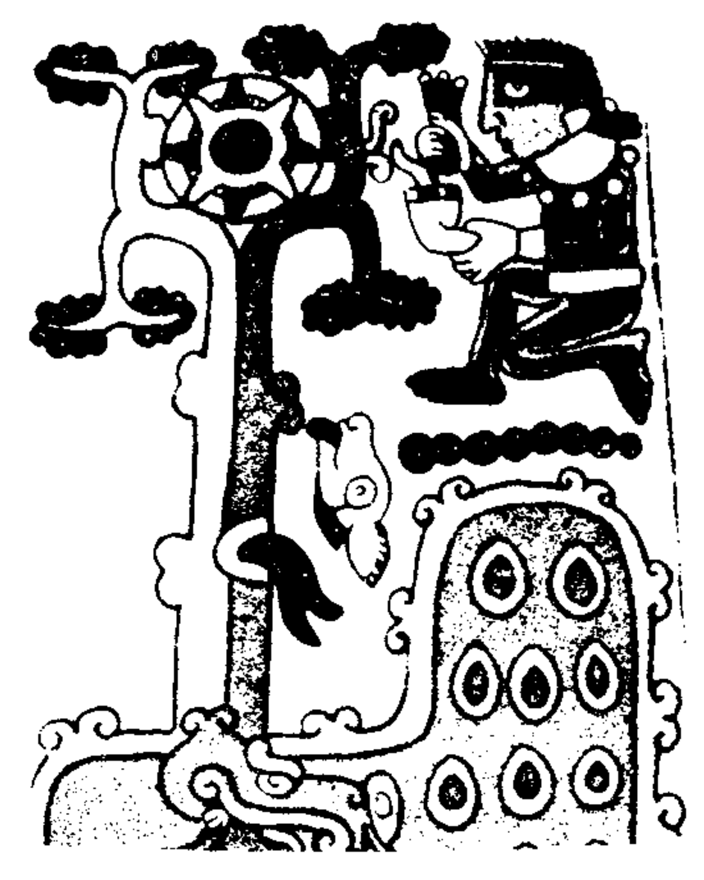


Fig. 22.

páginas 4-5 del *Códice Dresde* tenembs lo mismo (fig. 23): la cabeza del dios D —variante de *kinh*— sale de las fauces del ofidio fantástico:

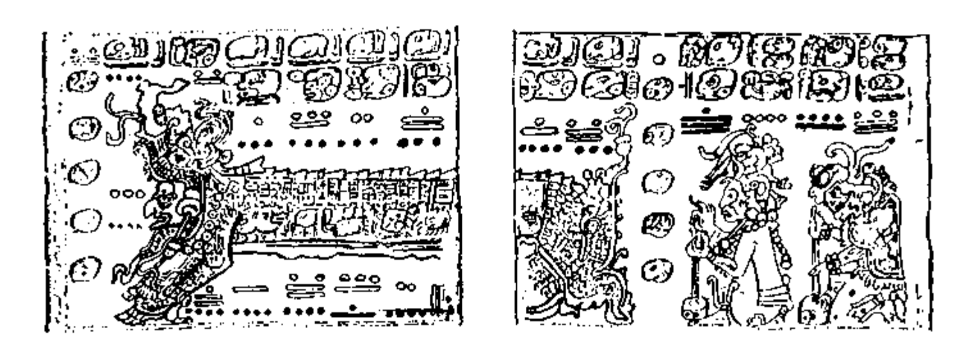


Fig. 23.

Finalmente, tenemos la metáfora frecuente del ave y la serpiente, que fundidas en un solo ser mítico produce el *Quetzalcóatl* nahua y el *Kukulkán* maya: la serpiente emplumada que sintetiza el cosmos en la

integración de tierra y sol. En el caso de Quetzalcóatl-Kukulkán la combinación es de serpiente con quetzal. Pero en muchos casos es el águila el ave que se funde con la serpiente: éste es el eje del mito de origen de Tenochtitlán. Los aztecas fundaron su ciudad allí donde vieron un águila comiendo a una serpiente sobre un nopal, que es lo mismo que decir que la creación de su mundo dependió de la fusión de tiempo y espacio. Durán recoge la imagen gráficamente en la figura 6 del volumen II de su obra (ed. 1967). La metáfora también aparece en la página 36 *b* del *Dresde;* la reproducimos a continuación:



FIG. 24.

Un himno azteca dedicado a *Cihuacóatl,* la mujer serpiente (una de las manifestaciones de la *Coalicue),* es particularmente revelador en este contexto:

El Aguila, el Aguila Quilaztli, la pintada con sangre de serpientes,
cuyo penacho es de plumas de águila,
el sabino de los de Chalma, la de Colhuacan.
Ah, el sostén de nuestro alimento, el maíz, en el campo
divino: el bastón de sonajas es su bastón.
Espina, espina tengo en la mano:
espina tengo en la mano, en el campo divino:
el bastón de sonajas es su bastón.
Escoba tengo en la mano, en el campo divino:
el bastón de sonajas es su bastón.
TreceAguilas, nuestra madre, la reina de los de Chalma,
con la coa de cactus labra para mí la sementera:
ella es un prodigio: mi hijo Mixcóatl.
Nuestra madre, la guerrera; nuestra madre, la guerrera,

el ciervo de Colhuacan, ya está aderezado con plumas.
Oh, ya salió el sol: ha sonado el grito de guerra.
¡Sean arrastrados los hombres cautivos: perezca el país entero!
El ciervo de Colhuacan ya está aderezado con plumas.
Plumas de águila son vuestro aderezo,
oh, el que combate valiente en la guerra,
ése es vuestro aderezo.

(Versión de GARIBAY, citado por FERNÁNDEZ, 1972: 125.)

De la misma manera que la estatua de la *Coatlicue* tiene plumas y garras de águila, y también faldellín de serpientes, en la *Cihuacóatl* se conjugan los atributos terrestres y solares, de tiempo y espacio. Como tierra es «sostén de nuestro alimento, el maíz», y como sol es guerrera y pide víctimas.

5. CONCLUSIONES

Hemos examinado un número considerable de las metáforas del tiempo espacializado en Mesoamérica. Entendemos que la persistencia de esta noción, expresada a través de formas variadas en medios tan diferentes como la piedra, los códices y las crónicas —procedentes de regiones y tiempos distintos—, constituye un argumento de peso a favor de la tesis de la unidad cultural mesoamericana. Según Hunt (1977), los componentes del símbolo o del mito —el armazón o estructura relacional, el código o la forma, y el mensaje o significado— cambian a ritmos distintos, dependiendo del contexto sociohistórico. Tanto a nivel sincrónico como a nivel diacrónico los mensajes se alteran fácilmente por el cambio. Para los códigos —íntimamente ligados a la etnografía de una cultura— el cambio es más lento. Las estructuras profundas de los sistemas simbólicos permanecen fijas durante largos períodos de tiempo y a través de extensas áreas geográficas, y sólo cambian cuando la sociedad que las produce se altera radicalmente. Lo que en la simbología mesoamericana ha permanecido esencialmente fiel a sí mismo —incluso hasta hoy, pese a las naturales variaciones regionales y a la lógica erosión temporal— es el armazón cosmológico. Hemos visto cómo la estructura del continuo espacio/temporal encarna en distintos códigos sin alterar su sistema de relaciones.

La persistencia de este paradigma cultural ha sido constatada en varias regiones nativas de la Mesoamérica actual: el área chortí en la parte oriental de Guatemala y en una pequeña faja al occidente de Honduras (Girard), Veracruz (Ivanoff), entre los Lacandones de Chiapas (Tozzer), la aldea de Chan Kom en Yucatán (Villa Rojas), entre los tzotziles de Larraínzar en Chiapas, México (Holand), entre los zinacate-

cas de la misma región (Vogt, Hunt), los Ixiles de Guatemala (Steward Lincoln) y aun fuera de Mesoamérica y de forma muy debilitada ya, entre los Kógi de la Sierra Nevada de Santa Marta en Colombia (Reichel-Dolmatoff).

Según Service (1955), la aculturación mínima de lo que él denomina Indo-América (las tierras altas de Bolivia, Perú, Ecuador, México y Guatemala) es el resultado del particular desarrollo sociocultural de sus grupos nativos. Tanto la supervivencia como la derrota de estos pueblos tras la conquista española están asociadas al hecho de que sus masas indígenas estaban organizadas en estados. La complejidad de la estructura sociopolítica y la especialización económica característica de los imperios azteca e inca inhibió la estrategia de retirada: la familia individual no podía reproducir esta economía aisladamente. La semejanza entre conquistadores y conquistados (el estado, la labor intensiva y la producción de excedente) hicieron relativamente fácil el ajuste colonial. La ideología y la burocracia indígenas, como mecanismos de control social, fueron hábilmente manejados por los españoles a través de intermediarios nativos. De esta forma, el contacto entre vencedores y vencidos se hizo a través de instituciones estatales, afectando directamente a una pequeña minoría de la masa indígena. Este es uno de los factores más importantes para la supervivencia de las culturas aborígenes en Indo-América.

La explicación de Service es válida para el caso de los aztecas, pero no tanto para el de los mayas, que ya habían entrado en franca decadencia y desintegración sociopolítica cuando se dio el contacto. Hay que contar con otros factores, señalados por Hunt (1977) y aplicables a Mesoamérica en general. En primer lugar, está el hecho de que estos pueblos continúan siendo sociedades agrarias tradicionales, y enfrentan las mismas realidades astronómicas de antaño:

> «Since the sun rises in the west for no man, and only four ecliptic points are distinguishable as markers in the solar path, a model of a four-sided sacred universe with a central point is extremely useful in practical science, and very likely to develop into a significant root paradigm.» (Hunt, 1977: 274-275.)

En segundo lugar, hay que contar con la marginación de las masas indígenas de la vida nacional de sus países. Si bien Hunt se refiere a una marginación impuesta por los gobiernos, nos parece importante atender a la posibilidad de una segregación voluntaria por parte del indio, que viendo cerradas las avenidas de revuelta contra la invasión ya institu-

cionalizada secularmente se aferra a la resistencia ideológica para salvaguardar su continuidad cultural.

MERCEDES LOPEZ-BARALT

Departamento de Estudios Hispánicos
Universidad de Puerto Rico
Recinto de Río Piedras
PUERTO RICO 00931

BIBLIOGRAFIA

ALVA IXTLILXÓXHITL, Fernando de: *Obras históricas* (edición anotada de E. O'Gorman), México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1975, tomo I, 566 págs.

ANÓNIMO: *El libro de los libros de Chilam Balam.* Traducción de Alfredo Barrera Vásquez y Silvia Rendón, México, Fondo de Cultura Económica, 1972, 212 páginas.

— *Popol Vuh. Las antiguas historias del quiché.* Traducción, introducción y notas de Adrián Recinos, México, Fondo de Cultura Económica, 1974, 185 págs.

AVENI, Anthony F.; HARTUNG, Horst, y BUCKINGHAM, Beth: «The Pecked Cross Symbol in Ancient Mesoamerica», en *Science,* Reprint Series, 20 october 1978, volumen 202, págs. 267-269.

AVILÉS SOLARES, J.: *Descifración de la Piedra del Calendario,* México, 1975, 236 páginas.

CASO, Alfonso: «Calendrical Systems of Central Mexico», en *Handbook of Middle American Indians,* edited by Robert Wauchope, Austin, University of Texas Press, 1971, vol. 10, págs. 333-348.

— *The Aztecs. People of the Sun,* Norman, University of Oklahoma Press, 1970, 123 páginas.

Códice Borgia. Edición facsimilar y comentarios de Eduard Seler. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1963.

Códice Dresden.

Códices matritenses de la Historia general de las cosas de la Nueva España de Fray Bernardino de Sahagún. II láminas. Edición de Ballesteros-Gaibrois, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, MCMLXIV.

Codex Nuttall. A picture manuscript from ancient Mexico. The Peabody Museum facsimile edition by Zelia Nuttall. New York, Dover Publications, Inc., 1975.

CHAVERO, Alfredo: *La Piedra del Sol. Estudio Arqueológico,* México, 1886.

DIBBLE, Charles E.: «Writing in Central Mexico», en *Handbook of Middle American Indians,* 1971, vol. 10, págs. 322-332.

DURÁN, Fray Diego: *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme* (1570). Edición paleográfica de Angel Garibay, México, Porrúa, 1967, volúmenes 1-2.

FERNÁNDEZ, Justino: «Coatlicue. Estética del arte indígena antiguo (1954)», en *Estética del arte mexicano,* México, UNAM, Instituto de Investigaciones Esté-

ticas, 1972, págs. 24-165.

GARIBAY K., Angel M.: *Historia de la literatura náhuatl,* México, Porrúa, 1953, 2 vols.

GIRARD, Rafael: *Los mayas. Su civilización. Su historia. Sus vinculaciones continentales,* México, Libro Mex Editores, 1966, 507 págs.

HUNT, Eva: *The Transformation of the Hummingbird. Cultural Roots of a Zinacantecan Mythical Poem,* Ithaca and London, Cornell University, 1977, 312 páginas.

IVANOFF, Pierre: *Découvertes chez les Mayas.*

KUBLER, George: «Science and Humanism among Americanists», en *The Iconography of Middle American Sculpture,* The Metropolitan Museum of Art, 1973, páginas 163-167.

LANDA, Fray Diego de: *Relación de las cosas de Yucatán* (1560). Con introducción y apéndices de Angel M. Garibay K., México, 1959, 252 págs.

LEÓN-PORTILLA, Miguel: *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes,* México, UNAM, 1974, 411 págs.

— *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares,* México, Fondo de Cultura Económica, 1961, 198 págs.

— *Tiempo y realidad en el pensamiento maya. Ensayo de acercamiento,* México, UNAM, 1968, 176 págs.

MORLEY, Sylvanus G.: *La civilización maya,* México, Fondo de Cultura Económica, 1968, 527 págs.

MOTOLINÍA, Fray Toribio de Benavente: *Memoriales* o *Libro de las cosas de la Nueva España y de los naturales de ella,* México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1971, 591 págs.

NICHOLSON, H. B.: «Middle American Ethnohistory: An Overview», en *HMAI,* 1975, vol. 15, págs. 487-505.

— «Religion in Pre-Hispanic Central Mexico», en *HMAI,* 1971, vol. 10, páginas 395-446.

— «The Late Pre-Hispanic Central Mexican (Aztec) Iconographic System», en *The Iconography of Middle American Sculpture,* 1973, págs. 72-97.

REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo: *Los Kógi: Una tribu de la Sierra Nevada de Santa Marta,* Bogotá (Colombia), Editorial Iqueima, 1951, 2 vols.

ROYS, Ralph L.: «Lowland Maya Native Society at Spanish Contact», en *HMAI,* 1965, vol. 3, págs. 659-679.

SELER, Eduard: *Comentarios al Códice Borgia. Apéndice de láminas explicativas,* México, Fondo de Cultura Económica, 1963, 76 págs.

SERVICE, Elman: «The Indian-European Relations in Colonial Latin America», en *Reprint from American Anthropologist,* vol. 57, June 1955, págs. 411-425.

SODI, Demetrio: *La literatura de los mayas,* México, Ed. Joaquín Mortiz, 1964, 154 páginas.

SOUSTELLE, Jacques: *Pensamiento cosmológico de los antiguos mexicanos* (1940), Puebla (México), edición de Norberto Lozada Parra, 1959, 107 págs.

THOMPSON, J. Eric S.: *A Catalog of Maya Hieroglyphs,* Norman, University of Oklahoma Press, 1962, 458 págs.

— *The Rise and Fall of Maya Civilization,* University of Oklahoma Press, 1975, 334 págs.

URTON, Gary: «Earthly Stars and Celestial Rivers: The Harmony of the Spheres in the Peruvian Andes». Conferencia del 8 de diciembre de 1978 en Cornell University.

VALENTINI, Philip J. J.: *The History, Use and Detailed Explanation of the Mexican Calendar Stone,* México, F. P. Hoeck, 1891, 59 págs.

VILLA ROJAS, Alfonso: «Los conceptos de espacio y tiempo entre los grupos mayances contemporáneos», en *Tiempo y realidad en el pensamiento maya,* de Miguel LEÓN-PORTILLA, 1968, págs. 119-162.

WILLEY, Gordon R.: «Mesoamerican Art and Iconography and the Integrity of the Mesoamerican Ideological System», en *Iconography of Middle American Sculpture* (Bernal, Coe, Kubler, Nicholson, Thompson, Willey...), págs. 153-162.

WOLF, Eric: *Sons of the Shaking Earth,* Chicago and London, The University of Chicago Press, 1959, 303 págs.

CERBERO

Al principio yo mataba las cucarachas. No podía soportarlas. Ver sus minúsculos y veloces cuerpecillos de color rojizo —«las rubias», las llamábamos de niños— me causaba un asco cercano a la náusea. Por eso las aplastaba con un trapo encontrado al azar. O les asestaba un golpe disparando el índice de mi mano derecha con ayuda del dedo gordo, mientras trepaban por la nevera, el fregaplatos o la pileta. A veces, cuando estaba realmente deprimido por los acontecimientos externos, aplastaba simplemente de un manotazo a aquellos insectos repugnantes y luego dejaba que el agua corriera sobre la palma de mi mano. Pero por uno u otro medio trataba de matarlas a todas.

Al menos al principio. Como, también al principio, comprobaba escrupulosamente en cada visita el contenido del casillero del correo correspondiente al nombre que me habían indicado. Y la verdad es que encontré algunos sobres. Rara vez, pero algunos. Ofertas de grandes almacenes, en su mayoría. Anuncios de editoriales. Recordatorios de cuentas dejadas sin pagar. En cambio, cartas íntimas, cartas de amistad, cartas familiares, cartas de amor nunca encontré ninguna. Y bien que lo llegué a desear. Porque era como si la falta de esas cartas confirmara que todos ellos, los desaparecidos en la niebla, nunca hubieran existido realmente, nunca hubieran tenido unas relaciones personales y llenas de humanidad con sus semejantes. Y eso me angustiaba. Hasta el punto de que habría dado cualquier cosa por encontrar aunque sólo fuese una carta de madre dirigida a su hijo. La misiva de algún amante adúltero escrita a su compañera de aventura. La postal de un viejo compañero de estudios enviada desde cualquier capital rica en cultura... Pero jamás encontré una carta así en los largos meses que pasé escudriñando casilleros, abriendo cajetines de correos que llevaban un nombre que nunca había sido el mío ni lo podría ser, por supuesto.

Hasta que un día, cuando la depresión comenzó a derrotarme, a pesar incluso de la combinación más potente de somníferos y estimulantes que los compañeros médicos habían podido recetar, decidí que tenía que dejar de abrir los casilleros. Y así lo hice. Aún no sé de dónde

saqué la fuerza, pero dejé de abrirlos. Desde entonces vivo con el peso de que quizá un día, en alguno de ellos, pude haber hallado la carta íntima que siempre ansié encontrar.

El problema de las llaves, en cambio, nunca fue tal para mí. Tal vez por eso me eligieron. Debieron presentir que tenía un talento especial para las llaves. Y para los interruptores de la luz ocultos también, pues no se me escapaba uno. Abierto el portal con poco esfuerzo, y la puerta del apartamento correspondiente con menos esfuerzo aún, mis manos, como guiadas por un instinto propio, como si hubieran sido creadas concretamente para ello, encontraban a tientas en sólo unos instantes el interruptor más hábilmente disimulado en el costado de una biblioteca; oculto detrás de un cuadro; perdido entre las hojas relucientes y hermosas de una trepadora. Ni una sola vez tuve que encender un fósforo en la oscuridad. Nunca tuve problemas, no, con los interruptores de la luz.

Lo que me daba un poco de ansiedad, de angustia incluso, era sentir en torno a mí la presencia nada fantasmal, sino casi corpórea, de aquellas vidas vividas allí un día y que me saltaban encima instantáneamente, como cachorrillos hambrientos, tan pronto como entreabría la puerta y sentía penetrar en mí el olor a cuarto vacío, desocupado, abandonado, que lo dominaba todo. Por más que lo intenté, nunca pude acostumbrarme a esa sensación.

Empezó en casa de Gladis, si mal no recuerdo. En realidad, Gladis es un nombre que yo mismo inventé partiendo de la G. que condensaba el nombre, seguido de un solo apellido, pegado sobre el casillero del correo correspondiente a su apartamento. Decidí llamarla Gladis un día lluvioso, gris, desapacible y muy deprimente. A pesar de que ella debió ser una chica encantadora. De sonrisa fácil. Vital. Deportista incluso.

Todo eso lo deduje por la bicicleta que había en el living, nada más entrar y a la distancia precisa de la puerta para evitar que uno, que yo, por ejemplo, tropezara en ella y se cayese, antes de llegar al primer interruptor; por el platillo de plástico arrojadizo y por los juegos de patines de ruedas y de hielo. Y también por las grandes bufandas de lana de diversos colores para la nieve que colgaban tristonas en el armario empotrado. Y por los gorros de punto tan coquetos. Y... en fin, por todo. Hasta por la reproducción del cuadro de Paul Klee que tenía en el cuarto de baño, justo encima de la barra donde debió colgar las toallas o la bata de noche. A la altura precisa para contemplarlo y abstraerse, o volar como un pájaro blanco en el *slalom* gigante de alguna pista alpina, mientras estaba cómodamente instalada en su taza de loza blanca haciendo caca.

Gladis fue mi primer dolor. Había en su cama algo de virginal. Algo de juventud truncada. Algo de no haber tenido tiempo de engolfarse en ninguna pasión realmente consumidora. Algo de no haber sufrido siquiera el desengaño de ver esa pasión tornarse en hastío; de no haber experimentado la indefensión de sentirse mutilada por la acción corrosiva de la rutina. Debió ser rubia, Gladis. De un metro cincuenta y cinco. Agil, a pesar de su ligero exceso de peso. Y capaz de reír a carcajadas en medio de una nevada, mostrando la hilera de sus dientes pequeños y blanquísimos, tan puros como su vida. Por eso Gladis fue mi primer dolor.

En cambio, en casa del cocinero siempre me sentí anonadado. Como un intruso. Como deseando en todo instante no molestar. Me apresuraba a regar sus plantas trepadoras y colgantes. Sus cáctuses exóticos. Limpiaba con sumo cuidado la película de polvo estratificada sobre el tocadiscos estéreo y los estuches repletos de óperas y de fugas que tenía sobre la estantería especial, junto a la gran ventana que daba al parque. Le admiré desde el principio por sus libros de cocina en varios idiomas. Por los cuadros, casi todos abstractos, que colgaban de las paredes en todas las habitaciones, que eran muchas, de su apartamento de clase media alta. Pero sobre todo le admiré por la fotografía, casi diminuta, astuta, pero desafiantemente colocada a una altura que los ojos normalmente no alcanzan, sobre una hilera interminable de libros de autores de vanguardia. Debió ser arquitecto o ingeniero. Al menos, yo decidí llamarle «Carlos el arquitecto», después que un día, ojeando uno de sus libros, descubrí en la tercera página, por encima del título, una dedicatoria de caligrafía masculina que decía: «Para Carlos. Por la vida». Era un libro de Octavio Paz. Por eso, las pocas, las poquísimas veces que descubrí un insecto, ni siquiera podría jurar que era una cucaracha, merodeando por un anaquel cubierto de libros de ediciones rústicas o lujosas, o en torno a una de sus hermosas plantas de un verde tropical o un rojo carnívoro, lo aplasté con especial deleite. Carlos, me hiciste visitar tu apartamento, tu rincón edénico de pasiones contenidas, con más frecuencia de lo prudente. Pero te lo perdono. Donde quiera que estés, te lo perdono. Como espero que tú me perdones a mí haberte apodado al principio, cariñosamente, cuando aún no nos conocíamos, ¿verdad?, «el cocinero solitario».

Y como espero que me perdone el médico aquel, también desconocido, pero amante de los viajes. Y de su prójimo, a juzgar por los infinitos talones de recetas no justificadas que descubrí un día en el último cajón del escritorio, detrás de un estetoscopio averiado y de una gamuza que tal vez su enfermera utilizaba para pulir la mesa de caoba cada mañana, antes de que él recibiera al primer paciente, en los tiempos de

la normalidad. Lo de viajero lo digo por las mil y una figuritas metálicas, de marfil, de madera, de vidrio o de cerámica que adornaban las estanterías de las cuatro paredes de lo que fue su sala íntima, su sala de consulta, el lugar donde debió escuchar pacientemente, con sonrisa entre comprensiva y preocupada, la enésima confesión que el canceroso o el hipocondríaco de turno le hacían ese día, tal vez sólo diez minutos antes de que él mismo se lanzara a la calle en busca del almuerzo frugal y apresurado, de la cita clandestina celebrada al socaire del yogur y la ensalada de frutas tomados en la cafetería lujosa del barrio señorial donde tenía instalada su consulta. Tan señorial, que me daba vergüenza, a pesar de la experiencia que me han dado los años que llevo en la lucha, llegar cada dos semanas a aquel edificio tan elegante, saludar al portero de mirada suspicaz y colarme en la consulta situada en el primer rellano, para permanecer allí media hora apresurada limpiándoles el polvo a las figurillas, fisgoneando en busca de indicios de visitas policiales recientes, ojeando a veces, con nostalgia, los números viejísimos de esas revistas que habías mandado colocar sobre las dos mesitas de té de tu sala de espera, para distraer la ansiedad egocéntrica de tus enfermos. Las revistas de los tiempos normales, cuando todos mirábamos el futuro con optimismo y estábamos convencidos de que ganaríamos la próxima batalla.

Sé que tenías hijos, compañero doctor. Y una esposa risueña y hermosa y sonriente en medio de un campo serrano iluminado por la luz del mediodía. Perdóname ese interés por tu vida privada, compañero doctor. Perdóname que te envidiase esos hijos y esa esposa, yo que nunca tuve tiempo para asuntos tan íntimos. Perdóname que fisgara aquellas fotos tan propias, tan inviolables que ni siquiera ellos se atrevieron a llevárselas cuando, según me dijeron, se presentaron en tu consulta para sacarte de allí a golpes de pistola y a patadas una mañana a las once y media, con la sala de espera repleta de pacientes de la alta burguesía que quedaron a punto de sufrir un infarto al enterarse de que detrás de tu fachada de sabio prematuro ocultabas un Mister Hyde que aspiraba a acabar con sus privilegios y sus impunidades de una vez por todas. Espero que no sufrieras mucho, compañero doctor. Te lo deseo por esos dos hijos serios y esa esposa sonriente. Por la fraternidad que demostraste al sumarte a una lucha sin futuro aparente y al compartir la suerte de gentes como yo. Y me consuelo pensando que, como médico, tal vez lograras convencerte a ti mismo, en el momento preciso, de que el dolor atroz, el dolor aquel que te estaban infligiendo, no era otra cosa que un fenómeno físico-psíquico superable a base de voluntad; que la vida es una especie de enfermedad incurable, en estos tiempos, y que por eso el mo-

mento de la despedida, con ser triste cuando llega tan tempranamente, es casi lo de menos, compañero.

Que es exactamente lo mismo que le dije a Carmen en varias ocasiones. Porque la verdad, y perdonadme, la verdad de verdad, es que de todos vosotros, de los que nombro y de los que no nombro, Carmen fue siempre mi favorita. Desde el momento mismo que la conocí. Desde que, la primera mañana, al entrar en su piso tan vacío de casi todo lo que no fuesen cuatro muebles comprados en cualquier gran almacén, la pequeña cocina de gas, el espejo de cuerpo entero en el dormitorio y los seis tarros de pintura de ojos de diversos colores, el tocadiscos y la radio con amplificadores comprendí que la suya debió ser la vida más difícil, en esta época de suprema dificultad. Por eso decidí que Carmen debió trabajar de secretaria. Que lo más probable es que tuviese un jefe entre caprichoso y bonachón, regordete y obsceno algunas veces; repugnante, vamos. Un jefe al que tuvo que soportar quién sabe durante cuántos años. Y unos compañeros de trabajo con los que, al menos durante los últimos años, cuando las cosas empezaron a torcerse del todo, apenas podría hablar. A los que tal vez tampoco hubiese tenido mucho que decir, a pesar de la convivencia cotidiana. La soledad es nuestro peor enemigo en estos tiempos, compañeros. Y no es que crea que Carmen fue ninguna intelectual, no; más bien al contrario. Se le notaba el gusto adocenado de hija de familia obrera numerosa, sin otro horizonte que las sesiones de cine dominicales, cuando fue adolescente, y luego, cuando las menstruaciones dejaron de ser una sorpresa pertinaz y los pechos se hubieron redondeado, los bailes populares y el interminable desfile de jovencitos proletarios traspirando brillantina barata desde lo alto de la cabeza hasta los zapatos acharolados.

Por eso la admiré, si me lo preguntais. Porque con un origen así, y con un destino tan previsible, ¿no es cierto, compañeros?, supo zafarse a tiempo. No queráis saber de dónde me saco tal idea. Simplemente lo intuyo. Intuyo que ella supo zafarse a tiempo, aunque fuese al precio de la soledad como único telón de fondo verdadero, del primer parto y de los primeros gritos conyugales. De la primera frigidez producto del cansancio. Del primer gesto de asco, quizá. De la primera cana infligida por él o por la prole. Debió ser muy valiente, la morocha de labios granados y agresivos. Debió ser, con algunos por lo menos, desinhibidamente pornográfica, zalamera y pegajosa. Lo deduzco de la foto que encontré perdida entre las pilas de ropa de cama arrojada de cualquier manera en un armario.

¡Desordenada Carmen! ¡Qué feliz parecías, rodeada por el brazo pretenciosamente protector de aquel jovencito barbudo, sin duda generoso y sensual, que te reía al oído algún chiste subido ante la mesa

repleta de botellas vacías! Ni de lejos, Carmenzucha, ni de lejos lograban igualaros en desenfado y en felicidad los integrantes de la otra pareja, compañeros circunstanciales o asiduos de tus juergas, que aparecían junto a ti y a tu joven amante del momento en esa foto que, ya lo sabes, me robé en el instante mismo que la descubrí. La foto que a partir de ese día llevé en mi cartera como se lleva algo que ha formado parte de la propia vida, Carmen. La foto por la que estos mamones torturadores me hablaron de ti, creyendo los muy ilusos que tuve el privilegio de conocerte, de reír junto a ti, de besarte, de hacernos el amor hasta el amanecer. Por eso me dijeron: «Lo que es a ésa, ni tú ni nadie la podrá joder más.» Así te perdí para siempre, Carmen. Tras ese muro de silencio y de ausencia sin retorno que interpuso entre nosotros el insulto soez de un torturador. No le perdonéis nunca, ¡compañeros! Por Carmen y por mí, que jamás tuvimos ocasión de encontrarnos y mucho menos de amarnos y de ser dichosos bajo el sol.

Bajo ese sol que lucía cuando al fin me atraparon. Cuando la mano esperada durante tanto tiempo levantó al fin la solapa de una chaqueta a cuadros inventada para señoritos maricones y me mostró la placa policial. Cuando los dos aprendices de torturadores me dijeron al unísono: «Vente con nosotros, desgraciado.» Y en la calle, por más que lo busqué, no hubo un solo autobús a cuyas ruedas arrojarme. Y la gente, esa gente de siempre, pasaba frente a mí y frente a los dos esbirros situados a mis costados, con los ojos vacíos y cuidadosamente vueltos hacia adentro: esforzándose por no verle una vez más el rostro a la desgracia cotidiana.

Lucía el sol, sí; un sol de otoño que añoro desde entonces y que más de una vez me ha hecho reprocharles a los compañeros encargados de esas cosas que me eligieran a mí precisamente para la tarea de mantener controlados y disponibles esos pisos que alguien podría utilizar un día si se planteaba la necesidad. Quimeras, pensé yo cuando me lo encomendaron; esos pisos están ya tan quemados como sus propios dueños: los detenidos que nadie podrá poner en libertad, los desaparecidos que ya nunca aparecerán. Pero la situación era tan difícil, tan desesperada, que alguien tenía que correr el riesgo.

Aunque ese alguien, que acabé siendo yo, hubiera sido más feliz dedicando sus últimos meses de vivir a la luz imprimiendo octavillas, fabricando explosivos o pintando muros al amanecer, junto a las puertas de las fábricas. Era cuestión de disciplina, y acepté. No se puede dedicar la vida entera a una causa sólo para desinflarse de pronto cuando llegan los tiempos de tinieblas. Por lo menos, yo, no. Por eso acepté, aunque fuera con el presentimiento de que me iba a quemar rápido, de que por ahí iba a llegar muy pronto al final del trayecto. ¿Se me podría acusar

por ello de derrotismo? En todo caso, perdóname si así te lo parece, Carmenzucha. Y tú, Gladis, perdóname también. Y tú, arquitecto. Y usted, compañero doctor. Y vosotros, todos vosotros cuyos hogares vaciados para siempre, humildes o burgueses, aristocráticos incluso alguna vez, visité e inspeccioné cuando me lo pidieron, por si llegaba el momento en que alguien necesitaba utilizarlos como lugar de encuentro, como precaria base urbana, frágil, pero dispersa, desde la que emprender las acciones que nos saquen al fin de esta ciénaga que nos va devorando.

Ahora ya lo sabéis todo. En el fondo, a pesar de mis dudas —¿cómo no abrigar dudas cuando se está aún tan lejos de la meta?—, me siento orgulloso y hasta un poco feliz de haber participado en la tarea. A ella le debo que ahora, cuando a estos mamones les falta ya muy poco para acabar conmigo, estéis todos aquí para ayudarme a combatir la pesadilla de esas cucarachas humanas que me cercan...

El amanecer estaba próximo. Los tres hombres, que habían pasado la noche reunidos en aquel piso vacío de un barrio de clase media, alumbrándose con una pequeña lámpara de lectura mientras intercambiaban información y adoptaban decisiones, se disponían a abandonar el lugar por separado y a intervalos discretos antes de que las primeras luces del día llenaran las calles de curiosos.

—Tal vez conviniera cambiar la clave del nuevo compañero encargado de las casas de seguridad —dijo el más joven en el último momento.

—No parece necesario —respondió, ya desde la puerta, el que tenía los cabellos blancos—. Cerbero sigue siendo un buen nombre y es fácil recordarlo.

EUGENIO VIEJO

30 Waterside Plaza. Apartamento 17 R
New York NY 10010
ESTADOS UNIDOS

EL SUEÑO DEL GOBERNANTE

(Estudio de las relaciones familiares en "A Midsummer-Night's Dream", de Shakespeare

PRELIMINARES

Una de las funciones que desempeña el mundo vegetal en *A Midsummer Night's Dream* es la de constituir una especie de filtro milagroso que soluciona los problemas de Atenas. La experiencia vegetal a la luz de la luna en esta noche de mayo actúa como elemento purificador; y el desorden creado en la ciudad por el «loco» mundo sentimental de los amantes saldrá del bosque mágicamente transformado en orden. Oberon ha ayudado a Theseus. Y Theseus y Atenas se complacen del milagro [1].

Antes de que la ley ateniense tenga que ser aplicada, el mundo de las hadas ha solucionado el conflicto. Es como si Shakespeare nos quisiera decir que el misterio de las relaciones humanas puede tener su «explicación» y solución también por vía maravillosa (o que quizá sea ésta, en determinadas circunstancias, la única vía posible). Un conflicto que iba a ser racionalmente resuelto mediante la aplicación de la 'racional' ley ateniense pasa a serlo en un ámbito oculto, mágico y misterioso. El bosque de Atenas, un espacio abierto, está lejos del espacio cerrado y organizado del ámbito social de una «República». Vamos a contemplar sobre la escena al hombre y al hada; y a la razón y el amor y la magia.

Dos cuestiones fundamentales me interesa destacar en seguida, por cuanto que constituyen las coordenadas argumentales por las que discurrirá mi estudio. La primera, que acabo de esbozar ligeramente, podría, tentativamente, denominarse «significado y función de la experiencia en el 'túnel vegetal' del bosque 'encantado'», por el que discurre

[1] La edición de *A Midsummer Nigh'ts Dream* sobre la que inicial y fundamentalmente se basó este estudio fue, en principio, la introducida y preparada por WOLFGANG CLEMEN para *The Signet Classic Shakespeare*, New York, The American Library, 1963. Con posterioridad, tras aparecer el nuevo texto preparado por HAROLD F. BROOKS para *The Arden Shakespeare*, London, Methuen and Co. Ltd., 1979, he actualizado algunos pasajes de acuerdo con esta última edición de la obra. La referencia en el presente trabajo a *A Midsummer Night's Dream* será, de aquí en adelante, en la forma abreviada de *AMND*. Todos los nombres de los personajes figuran con la ortografía de ediciones inglesas. Los textos de los distintos críticos que se citan son traducidos al español al final de sus notas correspondientes.

el centro de esta comedia. La segunda tiene relación con la fijación del *tema* de *AMND,* y será la que comentaré en primer lugar.

Partiendo del famoso comentario del doctor Johnson sobre esta obra: «I know not why Shakespeare calls this play a *Midsummer Night's Dream,* when he so carefully informs us that it happened on the night preceding May day...» [2], Ernest Schanzer hace un conciso y ágil recorrido por las diversas teorías sobre el significado del título y, tras mostrar su preferencia por las explicaciones de Steevens, Tieck y E. Chambers, concluye: «Of the Steevens's seems the most important. For love-madness is the central theme of *A Midsummer Night's Dream.* It is this which ties together various sections of the play» [3]. Por otra parte, en una de las mejores aproximaciones a esta obra que conozco, Paul A. Olson señala: «... symbol and masque patterns, structure and theme work together to make luminous a traditional understanding of marriage» [4].

Es indiscutible que «love-madness», esta locura de amor o «amor loco», que señala Schanzer, es un tema fundamental en esta comedia. Pero, como especifica este autor, solamente unifica «various sections of the play»; consecuentemente, *no todas* las 'secciones'. El texto de Paul A. Olson, por otro lado, subraya el matrimonio como otro tema fundamental que, a modo de la otra cara de la moneda de lo sentimental y amoroso, recibe al menos cuatro variaciones diferentes en esta comedia. Conviene precisar, sin embargo, cómo lo que en *AMND* se dramatiza es más la manera de llegar al casamiento que el estado matrimonial propiamente dicho; precisión ésta importante por cuanto que son diferentes los problemas y las relaciones que se plantean dentro de un núcleo «familia de procreación» a aquellos que se plantean en el núcleo

---

[2] Consúltese ERNEST SCHANZER: «A Midsummer Night's Dream», en *Shakespeare. The Comedies,* ed. Kenneth Muir, Englewood Cliffs, N.J., Prentice Hall, 1965, pág. 26. *Vid.* también *Dr. Johnson on Shakespeare,* editado por W. K. Winsatt, Harmondsworth, Penguin, 1969 (1960), págs. 102-103, y la obra del Rev. T. F. THISELTON DYER: *Folk-Lore of Shakespeare,* New York, Dover Publications, Inc., 1966 (1883), pág. 287. Dr. Johnson parece estar refiriéndose a los parlamentos de Lysander en I.i.161-168, y de Theseus en IV.i.131-132. Consúltese en tal sentido a W. CLEMENT, ed. cit., páginas xxiv-xxv.

> «No sé por qué Shakespeare denomina a esta obra *Sueño de una noche de verano,* cuando él mismo tan cuidadosamente nos informa de que tuvo lugar en la noche que precede al primer día de mayo.»

[3] E. SCHANZER: *Op. cit.,* pág. 27.

> «De éstas, la de Steevens parece la más importante. Porque locura de amor es el tema central de *AMND.* Ello es lo que enlaza varias secciones de la obra.»

[4] PAUL A. OLSON: «*A Midsummer Night's Dream* and the Meaning of Court Marriage», ELH *(A Journal of English Literary History),* vol. 24, 1957, pág. 96.

> «Símbolo y mascarada, estructura y tema colaboran para iluminar una manera tradicional de entender el matrimonio.»

«familia de orientación», por usar la terminología recientemente establecida por W. L. Warner [5].

Es consideración central de este estudio de *AMND* que lo que unifica todas las distintas «tramas» que componen la obra trasciende lo meramente sentimental y amoroso, o lo escuetamente matrimonial. Su sentido global es, en mi opinión, una exaltación de la autoridad patriarcal (en sus niveles de gobernante, de esposo y de padre) en un universo creado y organizado jerárquicamente. Por decirlo en otras palabras, la filosofía que inspira el tema de esta obra predica la obediencia al superior, ya en el seno de la «República» ya dentro de la familia; y, al propio tiempo, se sugieren las maneras de castigar al transgresor en este orden establecido. *AMND* está construido sobre el juego de la obediencia y aceptación al patriarca y diversas formas 'heréticas' contra aquella ortodoxia de la Inglaterra isabelina.

Para confirmar esta hipótesis inicial, que creo compatible con otras interpretaciones de esta comedia, acerquémonos a *AMND* para considerar ahora con detenimiento sus diferentes 'secciones'. Como resume Geoffrey Bullough, los principales ingredientes que W. Shakespeare combina en esta obra son: «1) The marriage of Theseus and Hippolita. 2) The courtship and difficulties of the four young lovers. 3) The fairy world with its spells and quarrels. 4) The misadventures of Bottom. 5) The play of Pyramus and Thisbe.» Y comenta este autor seguidamente que «no know source combines these elements» [6].

«The plot —comenta otro autor— with its skillful interplay of four different actions, is of Shakespeare's own making» [7]. Y John Dover Wilson, por su parte, nos habla también de «four plots... cleverly interwined», y apunta a continuación cómo «the working of each is necessary for the working of the others» [8].

---

[5] *Vid.* «La estructura social de la familia», de Talcott Parsons, en *La Familia,* de Eric Fromm y colaboradores, Barcelona, Península, 1974 (1970), págs. 31-65, págs. 34 y ss. Consúltese asimismo, para cuestiones de terminología, así como un detallado estudio de la familia inglesa en la Inglaterra de Isabel I y de su inmediato sucesor, la tesis, no publicada, de Jesús Díaz García: *El orden familiar en William Shakespeare,* Universidad de Sevilla, Facultad de Filología, 1981, parte primera.

[6] Geoffrey Bullough: *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare,* 8 vols., London, Routledge and Kegan Paul, 1968, vol. I, 368. *Vid.* también Kenneth Muir: *The Sources of Shakespeare's Plays,* London, Methuen, 1977, págs. 66-67.

> «1. El casamiento de Theseus e Hippolita. 2. El cortejo y las dificultades de los cuatro jóvenes amantes. 3. El mundo de las hadas, con sus hechizos y riñas. 4. Las desventuras de Bottom. 5. La obra de Pyramus y Thisbe.»
> «Ninguna fuente conocida combina estos elementos.»

[7] W. Clemen: *Op. cit.,* «A Note on the Source», pág. 127.

> «La trama..., con su habilidosa interdependencia de cuatro acciones diferentes, es obra exclusiva de Shakespeare.»

[8] J. Dover Wilson: *Shakespeare's Happy Comedies,* London, Faber and Faber, 1962, pág. 185.

> «...Cuatro tramas... inteligentemente entrelazadas; el funcionamiento de cada una de ellas es necesario para el funcionamiento de las otras.»

El íntimo conjunto que el arte y la maestría de Shakespeare construyó de fuentes tan diversas ha sido, posteriormente y por razones varias, diversamente 'seccionado' cuando se ha querido estudiar la estructuración argumental; sir Arthur Quiller-Couch, por traer otro ejemplo, considera que «the story is woven of three threads, which we can disentangle with ease into 1) the main, sentimental, plot of the Court of Theseus and the four lovers; 2) the grotesque, buffoning plot of Bottom and his fellows, with the interlude of *Pyramus and Thisbe,* and 3) the fairy plot» [9]. Por mi parte, para el presente análisis de esta obra propongo la consideración de los siguientes focos dramáticos de acción dentro del ineludible todo que es *AMND:* 1) la historia de Theseus e Hippolita; 2) la historia sentimental de los cuatro amantes; 3) el país de las maravillas del bosque, en el que hallamos la relación 'rey-reina' (¿esposo-esposa?) entre Oberon y Titania; 4) la relación súbditos-gobernantes (artesanos atenienses-duque Theseus); y 5) el teatro dentro del teatro (la obrita *Pyramus and Thisbe,* representada por los súbditos para el gobernante). En cada una de estas secciones argumentales el motivo de la obediencia al jerárquicamente superior es modulado en distintas 'variaciones' sobre el mismo tema, en diferentes matices, e implican el ideal de la época, (ya transgredido, ya acatado) de distintas relaciones sociales. Veamos, en escueta esquematización, el aludido tema del sometimiento y obediencia del 'inferior' en estas secciones señaladas.

1. *Historia de Hippolita y Theseus*

Encontramos en ella la sumisión de la *esposa al esposo,* de la *hembra al varón.* El sometimiento del matriarcado, simbólicamente representado en las figuras de Theseus e Hippolita (conquistador y amazona, respectivamente). La relación entre casados que se anuncia en I.i será una en la que la esposa lograda ha sido *literalmente* sometida por la fuerza.

2. *Egeus y los cuatro amantes*

Observamos aquí el tema de la obediencia (transgredida) de la *hija hacia el padre* y, por extensión y analogía, al gobernante. El triángulo DEMETRIUS-HERMIA-LYSANDER plantea un problema paralelo y

[9] Sir Arthur Quiller-Couch: 'Introducción' a su edición de esta obra en *The New Shakespeare,* Cambridge, at the University Press, 1924, pág. xiii. Sir Arthur está resumiendo en el texto citado las conclusiones del estudio de Frank Sidgwick: *The Sources and Analogues of A Midsummer Night's Dream,* London, 1905 *(vid.* Sir Arthur Quiller-Couch: *Loc. cit.,* nota 1).

«El argumento resulta del trenzado de tres hilos que fácilmente podemos desenredar como: 1) la trama sentimental, y principal, de la corte de Theseus y los cuatro amantes; 2) la historia grotesca y bufa de Bottom y sus compañeros, con el interludio de Pyramus y Thisbe, y 3) el mundo de las hadas.»

similar al de PARIS-JULIET-ROMEO en *Romeo and Juliet.* Lo sentimental y amoroso es la causa de la desobediencia. HELENA es otro recurso 'milagroso' para solucionar conflictos. El triángulo DEMETRIUS-HELENA-LYSANDER es una proyección satírica del triángulo anterior. Por su parte, la relación Theseus-Egeus muestra cómo el gobernante de la «República» parece transgredir una ley de aquella sociedad, al imponer al padre Egeus un matrimonio que éste no deseaba: obediencia del súbdito ante un gobernante omnipotente (¿e injusto?).

3. *El bosque. Oberon-Titania-Bottom*

La pugna Oberon-Titania es una proyección *sobrenatural* de la relación inicial entre Theseus e Hippolita. Lo sociológico es trasladado alegóricamente a las relaciones en una sociedad mágica. Titania, *la mujer y la reina,* va a ser obligada a obedecer al *hombre y rey* Oberon. La aparición de Bottom en escena crea otro triángulo (OBERON-TITANIA-BOTTOM) que, de nuevo, es proyección satírica del triángulo entre los mortales DEMETRIUS-HERMIA-LYSANDER: dos hombres y una mujer. Estos dos triángulos y el de DEMETRIUS-HELENA-LYSANDER (creado este último por el filtro amoroso) resultan elementos acumulativos sobre un mismo tema.

4. *La farándula de artesanos atenienses*

Un ejemplo de organización en otra agrupación social: la compañía teatral; aquí cada cual «hace su papel» y obedece al director, Quince. Considerados como grupo de súbditos, son fieles a su señor duque, al que van a cumplimentar.

5. *La historia de Pyramus y Thisbe*

Historia conocida en aquella época: dos amantes que deciden «to steale out of their fathers». (No obstante, la función de este interludio «gracioso y trágico» quizá vaya más allá de la complementación o acumulación temática, como sugiero en otro lugar.) [10]

Una vez señaladas las líneas esquemáticas de las diversas secciones, veamos seguidamente el estudio textual y el comentario detallado de las que serán objeto de atención en el presente trabajo.

---

[10] En *El orden familiar en William Shakespeare,* de J. Díaz García, *op. cit.,* págs. 532 y ss. En el presente artículo no se llevará a cabo el análisis detenido de las secciones argumentales señaladas como 4 y 5.

1. Historia de Theseus e Hippolita

a) *Victoria sobre el matriarcado amazónico*

Las primeras diecinueve líneas de *AMND* nos presentan las vísperas matrimoniales de estos dos personajes mitológicos que son trasladados al mundo de los mortales atenienses por la magia del drama. Theseus e Hippolita 'proceden' de una obra imaginaria que hubiera contado cómo el guerrero patriarcal ha sometido y dominado al matriarcal mundo de la reina amazónica. La irrupción de este tema en los versos que abren la comedia resulta como si en el mismísimo umbral de *AMND* se estuviera haciendo el último comentario de una obra con final feliz. Que acaba de terminarse una acción (que Theseus está 'resumiendo') está explícitamente indicado por Shakespeare: el «Now, fair Hippolita, our nuptial hour / Draws on apace» (I.i.1) enlaza un pasado episodio de las vidas de Theseus e Hippolita con lo que va a empezar a acontecer en esta comedia de una noche de verano. Tras ellos ha quedado un proceso de desorden que ha sido definitivamente ordenado tras la acción guerrera de Theseus, que impuso la normativa patriarcal.

Confío en que las reflexiones que anteceden no caigan en el estilo de crítica tipo «How many children had Lady Macbeth?» Como intentaré de explicar, la elección de Theseus e Hippolita como anfitriones y gobernantes del mundo que veremos surgir a continuación responde a un decidido propósito por parte del dramaturgo de que funcionen simbólicamente en *AMND* con toda la carga significativa que estos dos personajes arrastran desde el universo mitológico. Recordemos con G. Bullough cómo W. Shakespeare escogió las fuentes que creyó convenientes y cómo fundió artísticamente elementos tan diversos en la composición de *AMND.*

Lo que en esta comedia denomino «historia de Hippolita y Theseus» constituye para cierto crítico «an 'enveloping action' that provides the play with a definite framework and a firmly established temporal scaffolding» [11]. Sin embargo, creo que esta historia funciona en esta comedia sobrepasando lo meramente retórico; Theseus e Hippolita, con la historia pasada que va implícita simbólicamente en sus nombres, abren *AMND* funcionando como algo más que un simple (aunque importante) recuadro físico-cronológico que enmarcara la obra. La elección de estas figuras legendarias «to provide a setting and a resolution to the action»,

---

[11] W. Clemen: *Op. cit.*, pág. xxvi.

«Una 'acción envolvente' que proporciona a la obra un marco definido y un andamiaje temporal y firmemente establecido.»

como presume G. Bullough, «must be significant»[12]. Sin embargo, la discusión y razones que reúne este autor para subrayar la importancia de tal elección quizá no constituya explicación suficiente: «Shakespeare chose it to start and finish his comedy of absurd lovers, maybe because he was celebrating the marriage of older people than usual.» Con estas palabras, en última instancia, G. Bullough contribuye a la interesante y conocida polémica sobre el tema de para qué boda se escribió *AMND*, sugiriendo Bullough la boda de sir Thomas Heneage con la condesa de Southampton[13], cuestión ésta en la que no se interesa mi estudio. Esta versión de una pareja feliz, madura y experimentada proviene, como es sabido, de «The Knight's Tale», de G. Chaucer, como el propio Bullough señala, admitiendo que la traducción de la *Vida de Theseus,* de Plutarco, que hiciera sir Thomas North, «probably helped Shakespeare...; its ethical material coloured Shakespeare's attitude»[14].

Theseus llegó a la Inglaterra isabelina encarnando, por un lado, al «lawgiver, who gave order and social hierarchy to the state» (Bullough), y, como afirma otro crítico, «had come to embody the reasonable man and the ideal ruler of both his lower nature and his subjects»[15]. En estas funciones, como el Theseus con «el mundo ordenado a sus pies»[16], vemos al Theseus shakesperiano. Pero su retrato era bastante más complejo.

Como en el propio texto de *AMND* se expresa, Theseus ha sido un galán de «many love affairs» (II.i.74-80), una imagen no precisamente ejemplar[17] de enamorado y mujeriego. En Plutarco también leemos de los «marriages of Theseus, whose beginnings had no great honest ground»[18]. Bastaría con seguir el texto plutarquiano («Comparison of

---

[12] *Loc. cit.*, pág. 368. *Vid.* este mismo lugar para el comentario y la cita que sigue.

> «... para proporcionar un 'escenario' y un desenlace para la acción.../...debe de ser significativa.»

[13] La persona interesada en este aspecto de la crítica de *AMND* encontrará en J. DOVER WILSON: *Op. cit.*, págs. 191 y ss., unos textos de gran interés y utilidad.

[14] C. BULLOUGH: *Loc. cit.*, págs. 368-369. Cfr. K. MUIR: *Op. cit.*, págs. 66 y ss.

> «Probablemente fue útil para Shakespeare...; su contenido coloreó la actitud de Shakespeare (hacia el tema).»

[15] BULLOUGH: *Ibidem.* PAUL A. OLSON: *Op. cit.*, pág. 101.

> «... legislador, que implantó el orden y la jerarquía social en el Estado», «había llegado a encarnar al hombre 'razonable' y al gobernante ideal, tanto de sus súbditos como de su naturaleza inferior.»

[16] CÁNDIDO PÉREZ GÁLLEGO: *Shakespeare y la política,* Madrid, Narcea, 1971, pág. 142.

[17] Esto piensa G. BULLOUGH: *Loc. cit.*, pág. 369. Pero *vid.* PAUL A. OLSON: *Op. cit.*, pág. 102. Cfr. también F. GRIFFIN STOKES: *A Dictionary of the Characters and Proper Names in the Works of Shakespeare,* New York, Dover Publications, Inc., 1970.

[18] *Vid.* PLUTARCO: *Life of Theseus,* en BULLOUGH: *Loc. cit.*, 388. Los textos de Plutarco que siguen han sido también leídos en este autor. *Vid.* asimismo «The Marriage of Theseus and Hippolita», de HOWARD NEMEROV: *Kenyon Review,* XVIII, 1956, págs. 633-641.

> «... casamientos de Theseus, cuyos comienzos no tenían una motivación muy honesta»,
> «Comparación de Theseus con Romulus»,
> «un bien público o Estado popular»,
> «(y en traspasar) su regio poder».

Theseus with Romulus») para llegar a la conclusión que sigue: Theseus puede muy bien tenerse por modelo de legislador y gobernante (el primero en tener «a common weale or popular state», y en traspasar «his regall power»), pero traerlo al mundo selecto en que se representó por primera vez esta comedia shakespeariana como modelo de esposo amante y fiel no hubiera sido precisamente un acierto. Digo 'selecto' en cuanto 'culto y entendido', un público cortesano familiarizado con éste y otros personajes en *AMND*.

Lo que Theseus claramente simbolizaba (y simboliza), aparte del modélico gobernante, es al vencedor del mundo matriarcal amazónico. Shakespeare no pierde tiempo para incluir este rasgo en su cortísima caracterización de la pareja:

> THESEUS.—*Hippolita, I woo'd thee with my sword,*
> *And won thy love doing thee injuries;*
> *But I will wed thee in another key,*
> *With pomp, with triumph, and with revelling.*
>
> (I.i.16-19.)

Los dos primeros versos citados muestran que Shakespeare está siguiendo la versión plutarquiana directamente, más que la chauceriana, en su caracterización de Theseus: se subraya su uso por la fuerza de las armas para someter a Hippolita, y no su sabiduría en cuanto gobernante [19]. Sin embargo, es en Chaucer, fuente que también sigue nuestro dramaturgo, donde encontramos, explícitamente, que nuestro héroe «conquered al the regne of Feminye» [20]. Los dos últimos versos del parlamento de Theseus que acabo de citar, por otra parte, pueden en efecto interpretarse como una celebración de su victoria sobre la mujer; y creo que no se desprende de ellos una amorosa delicadeza como esposo que estuviera compensando su irregular y brutal conducta anterior. Ciertamente no me parece que ésta sea la pareja ideal para celebrar una boda de cortesanos mecenas, aunque fueran «older people than usual».

Es, pues, esta función de legendario domador de bravías, del héroe que impuso su ley sobre una sociedad de guerreras, la que me parece se destaca en el Theseus shakespeariano de *AMND*. Estas amazonas, afirma Paul A. Olson, citando a Celeste Turner Wright, «had the same repu-

---

[19] Shakespeare sigue el texto chauceriano en cuanto al proceso *conquista-festejos*, sin mencionar, en efecto, la sabiduría del duque, y enfatizando tan sólo, me parece, el aspecto violento de la conquista amazónica. *Vid.* G. CHAUCER: «The Knight's Tale», líneas 1-27, en *The Canterbury Tales*, versión moderna de Nevill Coghill, Harmondsworth, Penguin, 1966 (1951), págs. 42-43. Ni aquí ni en el texto de PLUTARCO, *The Comparison of Theseus with Romulus* (BULLOUGH: *Loc. cit.*, 388-389), hallamos rasgos del marido ejemplar según códigos isabelinos-jacobeos; lo cual debía de ser conocido por aquel público cortesano y culto de la primera representación.

[20] G. CHAUCER: «The Knight's Tale», línea 866, en BULLOUGH: *Loc. cit.*, 384. La versión moderna difiere ligeramente de este texto isabelino de Chaucer que recoge aquí Bullough.

«Conquistó todo el reino de Fémina.»

tation in the Renaissance as in the Middle Ages for holding up 'a dangerous example of unwomanly conduct, a violation of that traditional order under which 'Women are born to thraldom and penance / And to been under mannes governance' '»[21]. Y en este mismo sentido son las amazonas presentadas por Shakespeare-Fletcher en *The Two Noble Kinsmen,* donde vemos de nuevo a Hippolita y Theseus, y donde hallamos este oportuno parlamento de la «Second Queen»:

Honored Hippolita,
Most dreaded Amazonia, ...
.... that with thy arm as strong
As it is white, wast near to make the male
To thy sex Captive, but that this thy lord,
Born to uphold creation in that honor.
First Nature 'stilled it in, shrunk thee into
The bound thou wast o'erflowing, at one subduing
Thy force and thy affection; soldieress...

(I.i.77-85.)

Shakespeare hace referencia a las amazonas en otras de sus obras. Aunque esta escena de *The Two Noble Kinsmen* ha sido generalmente atribuida a la sola pluma de William Shakespeare, si la doble autoría pudiera ponerlo en duda, cualquiera de las otras referencias[22] puede demostrar que nuestro dramaturgo conocía el simbolismo de Hippolita, y la destrucción del matriarcado que Theseus llevara a efecto.

El tema de la doma y sometimiento de la mujer al varón ya había sido tratado por Shakespeare en *The Taming of the Shrew*[23], donde la táctica de sometimiento es fundamentalmente de tipo psicológico. *AMND* ofrece dos variaciones sobre este tema: el caso de Hippolita y Theseus (en el que el método ha sido, se nos dice, la fuerza de las armas), y el caso de Oberon y Titania, donde se logra el sometimiento y la obediencia gracias al maravilloso filtro del bosque encantado.

---

[21] PAUL A. OLSON: *Op. cit.,* pág. 102. La cita que incluye este autor de CELESTE TURNER WRIGHT es de «The Amazons in Elizabethan Literature», *Studies in Philology,* xxxvii, 1940, págs. 433-456, página 456 y *passim.* Cfr. también, de la misma autora, «The Elizabethan Female Worthies», *SP,* xli, 1944, págs. 156-168. Olson hace un conciso y exacto retrato de Hippolita en el citado estudio, páginas 102-103.

> «... tenía idéntica reputación tanto en el Renacimiento como en la Edad Media por mantenerse como peligroso ejemplo de conducta impropia de la mujer, violación de aquel orden tradicional bajo el cual la mujer nace para la esclavitud y el sufrimiento, y para estar bajo el dominio del hombre.»

[22] Recordemos el hecho de la doble autoría de *The Two Noble Kinsmen,* y de cómo esta escena (I.i) está entre las que se atribuyen enteramente, como digo, a William Shakespeare *(vid.* la edición de *The Two Noble Kinsmen* en la serie «The Signet Classic Shakespeare», de CLIFFORD LEECH, Introducción, pág. xxiv). Para otras referencias a las amazonas en Shakespeare, *vid. The Life and Death of King John,* V.ii.; *I Henry VI,* I.ii.; *3 Henry VI,* IV.1., y la «mascarada de señoras haciendo de amazonas» representada ante Timon, en *Timon of Athens,* I.ii.

[23] *Vid.* JESÚS DÍAZ GARCÍA: *El orden familiar en William Shakespeare,* segunda parte, capítulo I, págs. 379-436, donde hago un detenido estudio de *The Taming of the Shrew* desde el punto de vista de las relaciones familiares, y especialmente de la 'doma' de Kate.

Hippolita es, pues, por antonomasia, un prototipo de las fuerzas contrarias al orden patriarcal, vigente en la Atenas-Londres de esta obra. La obediencia femenina (ya sea desde el estado de doncella, ya desde el de casada) al varón (padre y esposo) es uno de los fundamentos de esta normativa de relaciones sociofamiliares. La usurpación de la autoridad conyugal, que era prerrogativa del varón, así como la desobediencia al superior (padre o esposo), eran consideradas como transgresiones contra el orden natural, social y familiar, v, como apunta un autor de la época, particularmente desastrosa para un príncipe [24].

2. Egeus y los cuatro amantes

a) *La creación de Helena*

Como es típico de la construcción dramática shakespeariana, el elemento desordenador, las transgresiones, aparece en los primeros compases de la obra. En *AMND* tenemos la reveladora y envolvente presentación del Theseus que vuelve victorioso con la sometida reina del matriarcado amazónico. Atenas está momentáneamente en calma, y se preparan festines y diversiones para celebrar las nupcias ducales.

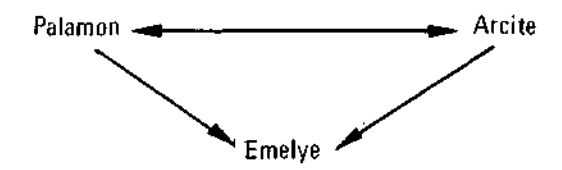
Con la entrada de Egeus (línea 20), acompañado de su hija Hermia y los dos pretendientes, el desorden y el conflicto se adueñan de la quietud ateniense. El camino fuera-dentro es recorrido por portadores de la situación anormal, de la conducta heterodoxa. El escenario recibe motivo de vida y de continuidad. Pudiéramos decir que tanto orden al comienzo de una comedia (19 líneas iniciales) ya iba siendo extraño en Shakespeare.

De nuevo hemos de ayudarnos con el estudio de las fuentes de G. Bullough, quien nos lleva para la historia de esta sección argumental a G. Chaucer y, de nuevo, a su «Cuento del Caballero». Parte de los personajes le han sido inspirados a Shakespeare posiblemente allí. Pero nuestro dramaturgo ha llevado a cabo adiciones y modificaciones. ¿Con qué propósito?; o bien: ¿con qué consecuencias?

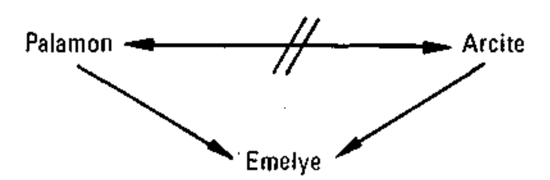
Leyendo «The Knight's Tale», admitiendo su influencia en la comedia que ahora estudio (con Bullough y otros autores), comprobamos que la situación, en principio, en lo que ahora interesa, es la siguiente:

---

[24] George More: *Principles for Yong Princes,* London, 1929. Citado por Roland Mushat Frye en «Macbeth's Usurging Wife», *Renaissance News,* VIII, 1955, págs. 102-105, pág. 105. Centra este último autor su estudio sobre las esposas, pero tanto la bibliografía que maneja como las líneas generales de su trabajo son útiles y aplicables aquí. *Vid.* Paul A. Olson: *Op. cit.,* págs. 95 y *ss.,* sobre el método de 'emblemas' que usa Shakespeare en *AMND* y sobre el público (intelectual o pseudo-intelectual) que entendía estos símbolos.

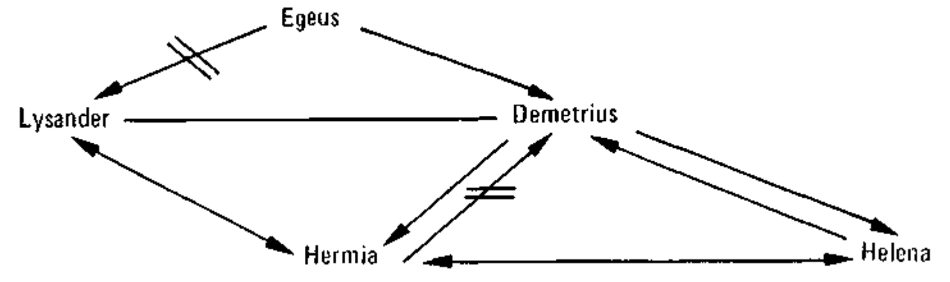


con lo que representamos que Palamon y Arcite, amigos, aman a Emelye. Cuando en el cuento de Chaucer el cortejo ducal y los bandos respectivos, y la blanca y hermosa manzana de la discordia, se aproximan al Campo de Marte para celebrar la justa, la situación (es casi el final de la obra) ya ha cambiado. Ahora



con lo que representamos que Palamon y Arcite, que aman a Emelye, han roto su amistad por la dama.

La situación con que parte Shakespeare en *AMND* (desde I.i.20 hasta final de I.i) es, esquemáticamente también, la que sigue:



Comparando las situaciones en Chaucer y Shakespeare, observamos que el juego de las relaciones afectivas es diferente. En Shakespeare, los jóvenes equivalentes a Palamon y Arcite no son amigos ni enemigos: tan sólo rivales. Ambos aman a Hermia. Esta ama a Lysander y no quiere a Demetrius. La relación chauceriana de amistad entre varones se trueca en nuestro dramaturgo en esa misma relación entre Hermia y Helena (Shakespeare ya había tratado el tema en *The Two Gentlemen of Verona*). Helena, por su parte, ama a Demetrius, quien no le corresponde. Egeus ya ha elegido y rechazado pretendiente para su hija.

Lo que en Chaucer era un tema de ruptura de amistad entre hombres por amor a una mujer y con final trágico se trueca en Shakespeare en unas relaciones que trasladan el conflicto al ámbito familiar. En Shakespeare el tema será desobediencia filial, oposición padre-hija, por un

motivo sentimental. Lo amoroso-sentimental crea, pues, el conflicto en la familia. Hermia transgrede el orden familiar y, consecuentemente, el de la «República».

En otro orden de cosas, he de subrayar que Shakespeare ha añadido, como se sabe, dos personajes que no aparecen en ninguna de las fuentes. Uno de ellos, Egeus, para crear el conflicto (es necesario que una hija tenga un padre al que pueda oponerse, que tenga un padre que quiera casarla por conveniencia con uno de los dos pretendientes). El otro personaje, Helena, ha sido creado por Shakespeare con función inversa a la de Egeus: si éste crea el conflicto (o contribuye a crearlo, más exactamente), Helena es una pieza clave para ayudar a resolverlo, gracias también al filtro mágico del bosque encantado. Sin Helena, el triángulo LYSANDER - HERMIA - DEMETRIUS es análogo al de ROMEO - JULIET-PARIS, y la situación, como es sabido, bastante similar [25]. La presencia de Helena colabora en la solución del conflicto: *AMND* es un epitalamio y una comedia y, eludiendo las soluciones trágicas, ha de desembocar en un final feliz.

b) *Un veredicto con la luna nueva*

El tema de la obediencia al superior (al padre, en este caso) es claramente expuesto por W. Shakespeare, quien, como es sabido, amplió y reinterpretó las fuentes de la historia que sirve de base a esta sección argumental de *AMND*. Oigamos lo que está ocurriendo en los umbrales de esta primera escena de la obra (versos 20-45):

Acaba de entrar Egeus y, tras el breve y obligado saludo a su gobernante, pasa a exponerle inmediatamente el asunto que le trae. Le oímos decir cómo llega

Full of vexation..., with complaint
Against my child, my daughter Hermia.

Uno de los jóvenes allí presentes (le oímos decir)

...... hath my consent to marry her...

para añadir, tras ordenar al otro joven que se acerque,

.... And my gracious Duke
This hath bewitch'd the bosom of my child.
... ...

[25] Me gustaría estar en lo cierto al señalar que la conocida relación entre *AMND* y *Romeo and Juliet* no existe únicamente en cuanto al tratamiento irónico que del tema de Verona se está haciendo en el interludio de Pyramus y Thisbe. *Vid.* Henry Alonso Myers: «*Romeo and Juliet* and *A Midsummer Night's Dream:* Tragedy and Comedy», en la edición de *AMND*, preparada por W. Clemen, que utilizo en este estudio, *op. cit.*, págs. 155-170.

Turn'd her obedience (which is due to me)
To stubborn harshness...

Llega Egeus hasta el duque, nos enteramos, a solicitar «the ancient privilege of Athens» si su hija Hermia se niega ante la autoridad del duque a casarse con Demetrius. El público isabelino, que probablemente llena el salón del palacio en boda, escucha ahora la refrendada práctica patriarcal isabelina en boca de un 'duque de Atenas' («The Soul of the Age» es el autor de la obra). Egeus sigue diciendo:

As she is mine, I may dispose of her

(expresiones de este tipo en boca de un padre son para la audiencia isabelina que está contemplando *AMND* un lugar común de la época; la sociedad ha sido llevada a la escena)

Which shall be either to this gentleman,
Or to her death, according to our law
Immediately provided in that case.

(El intelectual y seudointelectual público cortesano sonríe ahora complacido: este poeta de Stratford exagera, no hay pena de muerte para tal ofensa entre nosotros.) Pero la hipérbole sirve (como sirvió en la anterior comedia shakespeariana *The Taming of the Shrew)* como recurso retórico que agiganta y torna clarísimo y risible (?) el alcance real de la práctica social. La pena de muerte a la hija desobediente funciona como gran metáfora posiblemente llena de ironía.

Esperamos impacientes qué dirá el gobernante, el encargado de mantener el orden en el pequeño y en el gran estado; la «república» ha de reordenarse ordenando la familia de Egeus. Y cuando habla el gobernante modélico, tras la hipérbole retórica en boca del padre ofendido, escuchamos otra no menos exagerada por parte del duque Theseus:

To you your father should be as a god
... ...
To whom you are but a form in wax
By him imprinted, and within his power
To leave the figure, or desfigure it.
(I.i.42-45.)

Estamos asistiendo a una verdadera puesta en escena de la polémica «casamiento impuesto frente a la libre elección del esposo», que tanta literatura recoge en los años isabelinos de la última década del XVI [26],

[26] *Vid.* mi tesis doctoral *El orden familiar en William Shapespeare, op. cit.*, primera parte, capítulo III, págs. 335 y ss., y también págs. 199 y ss. Obras que tratan sobre la conducta doméstica de los isabelinos de finales del XVI, y particularmente sobre los casamientos de los hijos, son las

tema central, como vemos, en esta sección argumental de *AMND*. Dice Hermia:

I would my father look'd but with my eyes

(postura frecuente entre jóvenes que querían liberarse, y en el pensamiento más liberal y moderno de la Inglaterra isabelina). Y replica Theseus:

Rather your eyes must with his juddgement look
(I.i.56-57.)

(postura más general entre los padres, y en el pensamiento conservador de la época). El dilema estaba aún sin resolver en el mundo de W. Shakespeare. Las dos posturas son magnífico ingrediente de tragedia: no es extraño que la obra pueda acabar como *Romeo and Juliet*, a menos que gire hacia el ámbito de la comedia con esa solución que ha de llegar por vía maravillosa.

A la alternativa OBEDIENCIA/MUERTE de Egeus (ateniense conocedor de las leyes de Solón) el duque añade un nuevo tipo de castigo: la entrada en un convento. Y ello traslada al escenario otra «slice of life», otra rebanada de vida isabelina: el elogio protestante del estado matrimonial frente al estado célibe de sacerdotes y religiosos (versos 74-78 de I.i). La imagen de la rosa destilada y la que permaneciendo yerma «on the virgin thorn / Grows, lives, and dies in single blessedness» comporta, en efecto, todo un comentario de actualidad isabelina por el estado de cosas creado por la Reforma. A las palabras del duque ateniense podríamos confrontar aquellas otras de las actas de Trento: «Si quis dixerit, statum conjugales anteponendum esse statui virginitatis, vel coelibatus; et non esse melius, ac beatius manere in virginitate, aut coelibatu, quiam jungi Matrimonio; anathema sit» [27]. El mundo de *AMND* elogia el estado matrimonial, en el que el orden perfecto se mantiene con la superioridad del varón, padre o esposo. Ahora escuchamos

---

de JOHN STOCKWOOD: *A Bartholomew Fairing for Parentes*, London, F. Kinsgton, 1589, donde se sostiene la tesis de que los hijos deben someterse a la voluntad de los padres en cuestión de casamiento; la de CHARLES GIBBON, que lleva el largo título de *A Work worth the Reading. Wherein is Contayned, fine profitable and pithy Questions, very expedient aswell for parents to perceiue howe to bestowe their Children in Marriage, and to dispose their Goods at their Death*, London, Thomas Orwin, 1591, con la tesis de que los padres deben abstenerse de forzar a sus hijos a un matrimonio de conveniencia que no sea de su agrado; y, por citar otra obra de entre las muchas importantes en este sentido, mencionaré por último la de HENRY SMITH: *A Preparative to Mariage*, London, T. Orwin for T. Mann, 1591, quien sigue el punto de vista de John Stockwood.

[27] *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*, traducción y edición de don Ignacio López de Ayala, Madrid, en la Imprenta Real, MDCCLXXXV, canon X, pág. 373.

> «Si alguno dijere que la prohibición de celebrar nupcias solemnes en ciertos tiempos del año es una superstición tiránica, dimanada de la superstición de los gentiles; o condenare las bendiciones, y otras ceremonias que usa la Iglesia en los matrimonios; sea excomulgado.»

cómo el día del veredicto se pospone hasta la luna nueva. La hija tendrá que elegir hasta entonces entre casamiento impuesto, muerte o altar de Diana («to protest / For aye austerity and single life»).

Cuando hablan seguidamente los dos pretendientes escuchamos uno de los destellos humorísticos más finos y mordaces de toda la obra shakesperiana:

> DEMETRIUS.—*Relent, sweet Hermia; and Lysander, yield*
> *Thy crazed title to my certain right.*
> LYSANDER.—*You have her father's love, Demetrius:*
> *Let me have Hermia's; do you marry him.*
> (I.i.91-94.)

Nos hallamos en el reino de la comedia. El aristocrático público palaciego ríe incómodo la salida de Lysander. Qué indecoroso resultaría, pensamos, en el trágico mundo de *Romeo and Juliet* escuchar palabras parecidas de un Romeo a un Paris... («Tú tienes el afecto del padre, Demetrius. Déjame que yo tenga el de Hermia: cásate tú con él»): aquí se encierra un veredicto del pensamiento liberal isabelino sobre lo que acontece en *AMND.*

Luego escuchamos la acusación de Lysander sobre los amores de Demetrius y Helena (I.i.106-110), que considero importantísima para comprender 'la justicia del duque', su dilación y, en general, su relación con su súbdito Egeus (sobre lo que volveré en seguida); y, al fin, Lysander y Hermia quedan solos en el escenario. Les oímos quejarse de que «The course of true love never did run smooth» *(ibidem,* línea 34), que es una máxima elegíaca desde el punto de vista de una de las partes de la polémica, el individuo-amante. Shakespeare demuestra conocer que tal máxima tenía su versión contrapuesta, oficial, en la esfera de los guardianes del orden establecido. Y, sin duda, la leyó en «The Knight's Tale», de G. Chaucer: «... positif law and swich decree / Is broken al day for love, in each degree» [28]. Y, en efecto, esta ruptura de las normas sociales es lo que va a ocurrir. Las formas heréticas llenan tragedias y comedias.

La única manera de salvar su relación sentimental, aun a costa de enfrentarse a padre y leyes de la «República», es llevando a cabo una larga serie de otras transgresiones contra los principios sociales: huida del hogar familiar hacia un ámbito donde no prescriben las leyes de esa sociedad, la unión clandestina en el bosque de las hadas (I.i.157-168). Todo lo cual propone Lysander.

---

[28] G. CHAUCER: «The Knight's Tale», *loc. cit.*, líneas 1167-1168, en BULLOUGH: *Loc. cit.*, 381.

«... leyes y decretos humanos / Diariamente se quebrantan por amor, en todos los estratos sociales.»

Hermia asiente a la transgresión de las leyes de su «little state» (familia) y del estado ateniense, invocando al arco y las doradas flechas de Cupido, a las palomas de Venus (que, como es sabido, son símbolo del deseo desenfrenado [29]) y a la reina Dido, un símbolo de la fidelidad conyugal. El amor irracional, de Cupido; el deseo desenfrenado, de las palomas de Venus; la fidelidad de la esposa, inútilmente inmolada en el fuego, o con la daga... [30] Este es el equipaje de los viajeros al bosque encantado. La inclusión de Helena en el reparto (y el filtro maravilloso) no van a hacer necesaria la aplicación de la ley de Atenas.

3. El bosque encantado. Oberon-Titania-Bottom

a) *El néctar de la flor de Cupido*

En la estructura de *AMND* observamos cómo a la entrada del bosque han quedado en espera de solución dos conflictos que desordenan el mundo de Atenas: un conflicto familiar (Egeus-Hermia) y un conflicto sentimental (Lysander-Hermia-Demetrius-Helena), ambos estrechamente vinculados. El túnel vegetal funciona, en primer lugar, como bóveda de luna y follaje que guarece, un ámbito que cobija y envuelve en el que la técnica dramática va a situar a los cuatro amantes. Sus experiencias en este marco natural soluciona uno de los dos conflictos, el sentimental. El problema filial no llegará a resolverse.

Señalemos en seguida que el bosque de Atenas trasciende lo meramente natural, y que en este país de las maravillas se dan cita mortales que van a estar sujetos a fuerzas naturales, a reyes de hadas con séquitos y lugartenientes fantásticos. El bosque está encantado, y sus habitantes pertenecen a ese mundo creado por la fantasía (o el miedo) popular como necesaria y sobrenatural explicación del misterio. En mi opinión, Oberon y Titania, el filtro y las hadas, forman parte de una gran parábola que alecciona sobre el comportamiento de los mortales. Las funciones de esta sección 'maravillosa' en la estructura global de *AMND* son varias, y, con el texto de Shakespeare, paso a considerarlas a continuación.

Observamos en principio la perfecta simetría que Shakespeare ha establecido entre el mundo social ateniense y el mundo vegetal maravilloso.

---

[29] *Vid.* Olson: *Op. cit.*, pág. 105 y nota 2.

[30] Sabido es que existen al menos dos versiones de la muerte de la esposa cartaginense. En una aparece como esposa de Acerbes, que es asesinado; y, tras jurar eterna fidelidad a su difunto Dido, se da muerte con daga para evitar su boda con un rey vecino. Virgilio, por otra parte, la hace contemporánea de Eneas, y, tras ser abandonada por éste ('the wand'ring prince', 'el príncipe errante', de *Titus Andronicus)*, se inmola en pira funeraria. Shakespeare hace un sucinto y extraordinario comentario sobre este tema en *The Tempest*, II.i.80-88, como es bien sabido.

Las nueve escenas de que consta la obra nos permiten distinguir el siguiente itinerario dramático:

I.i. Atenas. Palacio de Theseus. Nobles.
I.ii. Atenas. Casa de Quince. Artesanos.
II.i. El bosque. Hadas + Demetrius-Helena.
II.ii. El bosque. Hadas + Lysander-Hermia + Demetrius-Helena.
III.i. El bosque. Hadas + Artesanos (que dejan a Bottom).
III.ii. El bosque. Hadas + Demetrius-Hermia + Lysander-Helena.
IV.i. El bosque. Hadas + Artesanos (Bottom) + (dormidos) los 4 amantes + Theseus, Hippolita, Egeus y séquito.
IV.ii. Atenas. Casa de Quince. Artesanos.
V.i. Atenas. Palacio de Theseus. Todos.

Todavía se podría hacer una simplificacin geográfica más global del itinerario dramático que he resumido anteriormente. Y, así, en principio, nos podría quedar la siguiente estructuración espacial:

PALACIO — Casa de Quince — BOSQUE — Casa de Quince —
— PALACIO

y, resumiendo esta última,

ATENAS — bosque — ATENAS

Es mi opinión que la experiencia vegetal en esta comedia ofrece ciertas variantes respecto del modelo que fijara la profesora María Lozano sobre la estructura del paraíso vegetal en Shakespeare, y que comentara amplia y oportunamente el doctor M. A. Conejero [31]. La acción en el bosque, en este sentido, queda estructurada en *AMND* con los siguientes elementos:

a) Cuatro amantes abandonan su mundo social y se internan en un bosque. El bosque resulta para Lysander y Hermia un ámbito dentro del que no podrá alcanzarlos la ley de Atenas, y en él se proponen transgredir aquellas leyes mediante su casamiento clandestino. Demetrius se interna en el mundo vegetal en pos de Hermia; Helena, en pos de Demetrius. La estancia no termina con el total restablecimiento del orden ideal que se había transgredido: el conflicto familiar persiste.

b) Durante la estancia en el bosque, los cuatro personajes se siguen comportando con consecuencia psicológica (Lysander y Hermia se

[31] María Lozano: «La Arcadia en Shakespeare», ponencia en Primeros Encuentros Shakespeare, Valencia, 1972. M. A. Conejero: *Shakespeare. Orden y caos*, Valencia, Fernando Torres-Editor, 1975, págs. 74 y ss., comenta esta ponencia; estas páginas del doctor Conejero han servido para recordar y ampliar las notas que tomé durante aquella comunicación.

aman; Helena sigue amando a Demetrius, y sigue fiel a su amistad con Hermia; Demetrius sigue adorando a Hermia, y rechazando a Helena) hasta que los anfitriones sobrenaturales del bosque les someten, premeditadamente o no, al poder mágico del néctar de la flor de Cupido. El reajuste psicológico-sentimental se logra mediante un recurso sobrenatural.

c) Gracias a este filtro (no a causalidad psicológica aristotélica), y tras una serie de situaciones originadas por esa pócima curativa, Demetrius 'descubre' (!) su amor por Helena, único requisito para que el conflicto sentimental que envuelve a los cuatro jóvenes se resuelva para el mundo ateniense.

d) La vegetación ha constituido un cerco donde esto último ha sido posible: el conflicto sentimental resuelto por la sabiduría mágica de Oberon.

Además de estas consideraciones, que se refieren al progreso de unos personajes por un recinto vegetal marginal al suyo propio, las cinco escenas que Shakespeare dedica a la estancia en el bosque contienen otros elementos y funciones dramáticas:

i) No es una Arcadia de pastores ni disfraces. Es el país encantado donde cohabitan con los mortales seres extraordinarios. No es un mundo fingido de pastores: es un mundo (¿fingido?) de hadas con poderes sobrenaturales.

ii) Este mundo encantado y sus reyes (Oberon y Titania) funcionan como marco alegórico y como alegorías, respectivamente, de conductas y relaciones humanas entre los sexos: vemos en seguida que el mundo mágico también está desordenado. Esta situación caótica inicial en el reino maravilloso comporta un paralelismo con la situación que restableciera Theseus al someter a la matriarcal Hippolita; y, asimismo, implica un ejemplo acumulado más sobre el tema de obediencia-sometimiento al superior que introducen en esta comedia, además de las restablecidas y ahora normales relaciones entre Theseus e Hippolita, las relaciones entre Egeus y Hermia, por un lado, y (gracias al teatro dentro del teatro) la relación que se establece entre los héroes amantes, Thisbe y Pyramus, y la autoridad paterna que se oponía a sus relaciones.

iii) Observemos que no es inconsecuente que Oberon, ser sobrenatural, eche mano de recursos sobrenaturales para solucionar su conflicto con la 'soberbia Titania'. Su plan, sin embargo, concierne técnicamente a Bottom. Y el triángulo OBERON-TITANIA-BOTTOM constituye un nuevo tema que se acumula al similar triángulo Lysander-Hermia-Demetrius, sobre el que resulta un irónico contrapunto el, tam-

bién mágicamente creado, nuevo triángulo entre Lysander-Helena-Demetrius.

iv) Los aspectos irracionales y caprichosos de los sentimientos amorosos, la «lección» de que no hay cordura ni lógica en la elección de los depositarios de nuestro amor, es otro tema que alegóricamente queda expuesto e ironizado por la influencia del mundo de las hadas. Ya la mortal Helena (en I.i.226-251) ha tocado este tema, pero en el bosque se expresa un nuevo comentario (no sabría decir si serio o irónico) sobre la naturaleza del amor y sobre el conflicto entre Lysander-Hermia y Demetrius-Helena. Sobre lo que volveré inmediatamente.

b) *Semitransparencias: las hadas desavenidas*

Como ya he indicado, este contexto mágico que se nos abre con el segundo acto de *AMND* tiene un cierto carácter curativo y aleccionador. Constituye el escenario ideal para una celebración ritualizada de lo trascendental humano, de la unión del hombre con la naturaleza, el camino vuelta desde la «culture» hacia la original «nature». En este sentido deben tenerse en cuenta los estudios de *AMND* que subrayan estos aspectos rituales de la obra, poniendo énfasis sobre las características mágico-festivas del sueño de una noche de verano, e incluyéndola bajo el subgénero de «Comedy as Ritual» que comporta «The belief in and celebration of man's participation in a recurrent pattern of renewal», y, al propio tiempo, «affirms a reality beyond the workday world which confines identity and confounds desire» [32].

James E. Robinson, en el ensayo al que acabo de recurrir, deslinda los rasgos que separan en *AMND* la idea de *comedia como ritual* de los de *comedia como retórica o argumento,* y reparte las acciones entre escenarios «sociales» y «naturales» de la obra...

Imposible eludir todo este mundo de ritos de mayo y luz de luna, toda esa sutilísima poesía y ese ambiente mágico de danza en los claros de luna; toda esa semitransparencia, esa semigaseosa atmósfera creada por el lenguaje del cántico y el conjuro. Sin embargo, la estancia en el país de las maravillas creo verla como recurso y artificio, en función del contexto social y retórico (en el sentido en que usa este término J. E. Robinson) del resto de la obra. Constituye como un disfraz de la

[32] *Vid.* C. L. Barber: *Shakespeare's Festive Comedy,* Princeton, Princeton University Press, 1959. Un ensayo relacionado con estos aspectos, del cual tomo esta cita, es el de James E. Robinson: «The Ritual and Rethoric of *A Midsummer Night's Dream*», en *PMLA,* vol. 83, núm. 2, mayo 1968, págs. 380-391. La cita es de la pág. 380, segunda columna.

> «(que comporta) la celebración y creencia en la participación del hombre en un modelo recurrente de renovación (que, al propio tiempo) afirma una realidad que está más allá de ese mundo de lo cotidiano que confina la identidad del individuo y confunde los deseos».

moralidad, un lugar para el «exemplum» y para el milagro. La entrada en el bosque constituye un adentrarnos dentro de otro teatro, en un mundo significativo en sí mismo; pero, al propio tiempo, cumpliendo esa doble función aleccionadora y curativa.

El primer ejemplo del caos que ocasiona la conducta desordenada se nos anuncia en los primeros compases de este segundo plano dramático. El mundo mágico se encuentra en desorden: alguien ha transgredido la ética de este mundo vegetal. Hallamos el esquema dramático típico de Shakespeare, con el desorden inmediatamente introducido: Oberon, desobedecido por Titania; y al final de la estancia el poder (mágico en este caso) habrá de restablecer la armonía; lo que *debe ser* se adueña paulatinamente de la parábola.

La 'lectura' de los parlamentos de Puck, Oberon y Titania tiene un traslado connotado a un contexto mortal y social (vid. II.i.18-147). La alegoría y el símbolo son 'referentes' de situaciones y problemas sociales que, además de darse en la sociedad mágica del bosque, también se dan en el contexto Atenas-Londres. Puck anuncia que el rey Oberon y la reina Titania no se llevan bien. La desavenencia es debida a una simbólica posesión (cualquier pretexto hubiera servido), «a lovely boy, ... a changeling» (II.i.21-22), quien funciona como manzana de la discordia político-amorosa. Lo que está realmente en juego es la soberanía de Oberon sobre Titania, del rey sobre la reina de las hadas, soberanía perdida también en el plano familiar cuando vemos la transgredida relación Oberon-Titania en el «estado matrimonial» de estos dos desposados mágicos: es la relación «natural» y oficial varón-hembra, con predominio de aquél, la que vemos rota, y, por extensión, el 'pecado' ha sido contra la filosofía patriarcal.

La entrada del rey y la reina con sus séquitos respectivos (por puertas diferentes) trae al centro del escenario la danza de la confrontación. Sobre las tablas se enfrentan el séquito del patriarca y el séquito de esa nueva y sobrenatural amazona-Titania, quien con su conducta subvierte el natural estado de cosas; se enfrentan, en otro sentido, la bravía Titania y el 'cónyuge' desobedecido.

No es necesario (no sería correcto, además) que forcemos la lectura un mínimo para que podamos desprender del primer encuentro entre los reyes mágicos una situación puramente mortal y humana. Oberon saluda con el conocido

Ill met by moonlight, proud Titania
(II.i.60.)

y ese «orgullosa» a la reina debe entenderse, con los moralistas isabelinos, como motivado por su «pride of hart». P. Stubbes da una definición

que es literalmente aplicable a Titania. Nos dice este autor: «Pride of hart is perpetrate when a man lifting himself on highe, thinketh of himself aboue that which he is on himselfe, dreamyng a perfection of himselfe, when he is nothyng lesse...» Y continúa Stubbes: «Therfore the Pryde of the Heart maye bee saide too bee a Rebellious elation, or lyftynge uppe of the mynde agaynste the Lawe of God» [33]. Titania, cuyo pecado, desde el punto de vista de Oberon, es el orgullo («matercula et origo omnium viciorum», en palabras de Stubbes), replica:

What, jealous Oberon? ....
I have forsworn his bed and company.
(II.i.61-62.)

en el que «jealous» puede tomarse en su polisemia en el mundo isabelino [34], e interpretarse su «I have forsworn...» como una explícita referencia a relaciones afectivo-matrimoniales transgredidas por la reina y «esposa».

El realismo de esta escena 'mágica' es evidente cuando se siguen los términos de la disputa. Oberon plantea sus derechos con argumentos y conceptos tan prácticos, y tan familiares al público, como «am not I thy lord?» (ib. línea 63), que nos sitúa la escena en un contexto casi costumbrista isabelino, y nos hace pensar en el mundo teatral de una obra tan realista como *The Taming of the Shrew* y en aquel parlamento de Katherina «Thy husband is thy lord, thy life, thy keeper...» [35]. Al igual que Katherina, formalmente al menos, Titania es también una «shrew», una bravía, y su réplica «Then I must be thy lady...», por otra parte, nos recuerda la postura de Adriana en *The Comedy of Errors,* otra 'disidente' portadora de la heterodoxa tesis de la igualdad de los sexos, de la igualdad (o dominio femenino) entre los esposos [36].

La relación entre Oberon y Titania nos muestra, como si el bosque encantado fuera un espejo mágico, la relación Theseus-Hippolita que aquél acabara 'normalizando'; acumulando Shakespeare mediante este

---

[33] PHILLIP STUBBES: *The Anatomy of Abuses,* edición de F. J. Furnivall, «for the New Shakespere (sic) Society», London, Trübner, 1877, págs. 28-29.

«(el pecado de) orgullo de corazón se comete cuando un hombre, elevándose a los cielos, se aprecia por encima de lo que propiamente es, soñando una perfección de sí mismo cuando en realidad no la posee».

«Por lo tanto, puede decirse que orgullo de corazón es un júbilo rebelde o una elevación de la inteligencia contra la Ley de Dios.»

[34] Cfr. C. T. ONION: *A Shakespeare Glossary,* Oxford, at the Clarendon Press, 1975 (1911).

«Celoso».

[35] *Vid.* JESÚS DÍAZ GARCÍA: *El orden familiar en William Shakespeare,* págs. 379 y ss., para un estudio de estos aspectos de *The Taming of the Shrew.*

«Tu esposo es tu señor, tu vida, tu guardián.»

[36] *Ibidem.*

recurso un ejemplo más de cuál debe ser la relación entre los esposos, entre varón y hembra, en un mundo ordenado: el drama construido sobre lo ortodoxo y diversas formas de 'heretismo'. La ilación de los dos planos (el mítico-mortal de los duques y el mágico de Oberon-Titania) es explícitamente apuntada por Shakespeare, quien de esta forma acerca ambos mundos y nos perfila la similitud entre las dos situaciones. No sólo se observa esta función acumulativa y reflectora en esa explícita interrelación de los planos (Oberon y Titania se acusan mutuamente de infidelidad con Theseus e Hippolita); también los efectos producidos por esa situación anormal, por la transgresión del orden, por la falta cometida contra la natural «chain of being», son los propios en ambas situaciones. El caos que Titania describe (en II.i.88-114) implica un desorden en el macrocosmos, y refleja una situación análoga en los demás planos de la creación, según se entendía en la cosmovisión renacentista. Las correspondencias entre microcosmos-familia-«body politic»-macrocosmos está implícita. Una falta (desobediencia —o sumisión no demostrada— al superior), ya sea en el seno familiar (padre-hija), ya en el político (gobernante-súbdito), crea una situación anómala, que es presagiada o reflejada por un caos similar en el 'plano' macrocósmico. Como confirma Titania,

.... this same progeny of evils comes
From our debate, from our dissension;
We are their parents and original.
(II.i.115-117.)

Mas Oberon, inmediatamente, procura dejar las cosas bien claras respecto a quién es el verdadero transgresor:

Do you amend it then: it lies in you.
Why should Titania cross her Oberon?
(*Ibidem,* 118-119.)

La prueba de obediencia que ha de dar Titania consiste en entregar al simbólico paje hindú. Pero rehúsa la reina-mágica-amazona. Ante esta 'esposa' desobediente, ¿cómo logrará Oberon el sometimiento de la hembra-esposa? Dado que estamos en un contexto mágico, ¿sería de extrañar que la táctica del rey de las hadas consistiera en la aplicación de un poder, sabiduría y filtro mágicos? Hay que someter a un hada bravía: en el bosque encantado la desobediencia se cura mágicamente.

c) *Un antídoto para Demetrius*

De esta función acumulativa, 'espejo' de otra realidad, que lo que acontece en el mundo vegetal desempeña en *AMND,* encontramos en la

obra otros ejemplos. El amor, que ha creado el *conflicto* en el mundo de los mortales atenienses, va a ser expuesto durante la estancia del bosque en la desnudez y el absurdo de lo irracional de su esencia. La magia todo lo puede. El filtro obtenido de la flor de Cupido va a ser aplicado a Titania, quien acabará (de nuevo enamorada y fiel) compensando a Oberon «for this injury» (II.i.147) y entregándole el paje de la obediencia. El plan de sometimiento que Oberon proyecta está vinculando el tema de la obediencia requerida para con un superior en un universo jerarquizado con ese otro tema («lovemadness») que E. Schanzer, con otros autores, considera «the central theme of *AMND*» [37]. El país de las maravillas, mediante la sabiduría de Oberon y el filtro amoroso, nos muestra cómo el triángulo ateniense (creador del problema) es de por sí caprichoso, y que la atracción amorosa es de tal naturaleza que el esquema inicial LYSANDER-HERMIA-DEMETRIUS puede trocarse, tras restregar el filtro sobre los párpados del amante, en el triángulo LYSANDER-HELENA-DEMETRIUS; o cómo, por reducción al absurdo, puede dar lugar al esquema OBERON-TITANIA-BOTTOM (asno), donde una sutilísima hada se enamora del Bottom-animal: es el gran «exemplum», en lo sentimental y amoroso, que se nos ofrece en el 'espejo' de este mundo de misterio y semitransparencias. El filtro, creo, es un pretexto más, un nuevo recurso que el dramaturgo usa para su gran parábola; es el que causa la atracción y el que halla al destinatario del amor, y no deja de ser *una* explicación nueva del hecho amoroso, de la misma forma que Cupido y sus flechas doradas han venido constituyendo otra metáfora explicativa del misterio [38].

Pero es que, además de tal función acumulativa del tema de la atracción amorosa y de este comentario satírico y mordaz sobre la veleidad de esas atracciones, el plan de Oberon va a servir para solucionar uno de los conflictos (el sentimental) de la Atenas de Theseus. Si seguimos los pormenores de la acción por todo ese intrincado mundo de errores durante la aplicación del mágico ungüento, observamos que el *antídoto* ('Dian's Bud') se aplica a Titania y a Lysander (con lo que se desenamoran, respectivamente, del Asno-Bottom y de Helena; como debe ser, como debe ser) y, sin embargo, casualmente (!), no se aplica a Demetrius, que permanece enamorado de Helena (es necesario) cuando finaliza la estancia en el túnel vegetal. Todo esto nos hace pensar en el carácter

---

[37] E. SCHANZER: *Op. cit.*, pág. 27.

«Locura de amor»,
«el tema central de *AMND*».

[38] Me parece acertada esta interpretación, que creo entender en SCHANZER: *Loc. cit.*, pág. 28. *Vid.* también, de este mismo autor, «The Moon and the Fairies in *A Midsummer Night's Dream*», *University of Toronto Quarterly*, XXIV, 1955, págs. 234-246, y K. M. BRIGGS: *The Fairies in Tradition and Literature*, London, Routledge and Kegan Paul, 1978, especialmente págs. 153-164.

ordenador de este recurso mágico con el que juega Shakespeare. Para alcanzar de nuevo la armonía es necesario que los triángulos se resuelvan en dos relaciones que eviten el problema sentimental; y a la salida de la experiencia en el bosque las parejas quedan, como debe ser, Lysander-Hermia y Demetrius-Helena. Por otra parte, la intervención de Oberon, quien, invisible, asiste al combate amoroso entre Helena y Demetrius, es benevolente (muchos críticos han reparado en este carácter benéfico de las hadas en *AMND).* Y lo que está pretendiendo Oberon con la aplicación de ungüento y antídoto es el restablecimiento del orden, tanto en su propio dominio, con Titania, como en la Atenas del duque, con Demetrius. Oberon parece estar 'echándole una mano' a Theseus. Para ordenar y armonizar las relaciones en un ámbito se usarán los ungüentos mágicos; en Atenas, para hacer lo propio, el duque habrá de aplicar la ley: recursos diferentes para ordenar el caos en diferentes planos de la realidad. El laureado poeta Walter de la Mare, nos recuerda Ernest Schanzer [39], especulaba con la posibilidad de que quien soñaba el sueño de verano fuese el propio W. Shakespeare. Mi hipótesis, que ya he insinuado en este trabajo, sostiene que es el duque Theseus el protagonista del sueño. ¿No estamos en *AMND* ante un conflicto de difícil solución para la ley ateniense-londinense, conflicto creado, como sabemos, por la confluencia de dos problemas en uno: el sentimental y el familiar? ¿No podría ser éste el sueño del gobernante Theseus enfrentado con un problema jurídico?, ¿del gobernante que ha de soñar un país, una solución maravillosa donde la justicia pueda ser posible? En tal sentido, mi hipótesis apunta en la dirección de incluir a *AMND* entre las denominadas «problem comedies» shakesperianas. Veamos todo esto con detenimiento.

d) *El sueño del gobernante*

Resulta inconsecuente con la idea del «law-giver» modélico y perfecto que Theseus representaba en el mundo isabelino el hecho de que, al final de este plano dramático del bosque encantado, y en la única oportunidad que el drama le depara para verle actuar como gobernante, su uso de la autoridad y del poder sea de un carácter tan despótico y dictatorial. Estas características son las que, en efecto, podemos aplicar a su *sentencia* final sobre el problema familiar planteado en su Atenas, sentencia que, en mi opinión, resulta cuando menos insatisfactoria.

En G. Chaucer y en Plutarco leyó Shakespeare de este prototipo de gobernante que Theseus encarnaba. (Ya me he referido incidentalmente a este tema; pero veámoslo de nuevo con más detalle.) En *The Life of*

[39] *Loc. cit.*, pág. 27.

Theseus, por ejemplo, que tradujera sir Thomas North, leemos nosotros y, sin duda, pudo leer y leyó Shakespeare a Plutarco, quien señala el carácter democrático de Theseus, del que nos dice que se ganó a sus súbditos asegurándoles que tendrían «a commonwealth, not subject to the power of any sole prince... In which he woulde onle reserve to himself the charge of the warres, and the preservation of the laws...» [40]. No parece encajar este concepto del Theseus-gobernante ideal (uno de los sentidos con que Shakespeare está utilizándolo simbólicamente, junto al de 'domador de bravías patriarcal', como ha demostrado ampliamente Paul A. Olson [41]) con su veredicto y decisión final (en IV.i) en donde el encargado del mantenimiento y cumplimiento de las leyes deja sin aplicar una sentencia cuando todavía la situación de culpabilidad de los transgresores no había cambiado. Si confrontamos las escenas I.i y IV.i (antes y después, respectivamente, de la experiencia vegetal de los amantes) podemos cotejar las respectivas situaciones:

Escena I.i.	*Escena IV.i.*
Egeus no quiere a Lysander como hijo	Idéntica situación.
Egeus quiere a Demetrius para su hija	Idéntica situación.
Lysander y Hermia se aman y quieren casarse ...	Exactamente igual que en I.i.
Hermia está desobedeciendo a Egeus	Idéntica situación.
Demetrius ama a Hermia	Demetrius ama a HELENA.

En el esquema CRIMEN-CASTIGO, la situación no ha cambiado sustancialmente de una a otra escena: sigue existiendo el 'pecado' de desobediencia al padre, penado con muerte o convento; y no ha sido derogada aquella ley que, se insiste en el primer encuentro con el duque, castigará a Hermia. ¿Cómo interpretar la decisión del justísimo Theseus, del fiel guardián de la moral y de la ley cuando en IV.i olvida aplicar su sentencia, olvida el crimen y el castigo? Como sabemos, lo único que ha cambiado tras el progreso de los amantes por el túnel vegetal son las relaciones sentimentales, que ahora son Lysander-Hermia y Demetrius-Helena. ¿Justifica esto último la decisión del Theseus que dice

Egeus, I will overbear your will;
For in the temple, by and by, with us,
These couples shall sternally be knit?
(IV.i.178-180.)

¿No estaremos, en pálabras de Cándido Pérez Gállego, ante un ejemplo falaz del déspota cruel y arbitrario?; ¿o debemos considerar a este

[40] En BULLOUGH: *Loc. cit.,* 385.

«... un Estado no sujeto al poder exclusivo de un príncipe. En el cual sólo se reservaría este príncipe el cometido de las guerras y la conservación de las leyes.»

[41] PAUL A. OLSON: *Op. cit.,* págs. 101-102.

Theseus shakesperiano, como aquel Theseus en G. Chaucer, un gobernante magnánimo «and providing for a happy outcome in marriage»? [42]. Me interesa ahora mostrar mis respuestas a tales preguntas.

Podríamos ver en las palabras «Egeus, es preciso que vuestra voluntad se doblegue ante la mía» una clara lección de cómo un súbdito obedece sin rechistar a su gobernante. Pero creo que no es eso lo que se quiere subrayar en tales parlamentos, y tan sólo mitigaría parcialmente el efecto de arbitraria e ilegal de la decisión final del duque. La explicación del 'olvido' de la sentencia tan pomposamente anunciada y prometida se encuentra, estimo, en el propio texto dramático de *AMND*, y la hallamos al considerar ciertos parlamentos de esta comedia sobre el trasfondo de teoría y práctica isabelinas sobre maneras de casarse.

No conozco ningún estudio de *AMND* que subraye la acusación de Lysander a Demetrius en I.i.106-110. Según oímos a Lysander,

> *Demetrius, I'll avouch it to his head,*
> *Made love to Nedar's daughter, Helena,*
> *And won her soul: and she, sweet lady, dotes,*
> *Devoutly dotes, dotes in idolatry,*
> *Upon this* spotted *and* inconstant *man.*

Creo que esta acusación debe estimarse, dramáticamente hablando, como algo más que una simple salida, psicológicamente previsible, de Lysander. Notemos que Demetrius no replica (¿otorga aquí el que calla?); y que el propio Theseus apunta:

> *I must confess that I have heard so much,*
> *And with Demetrius thought to have spoke thereof;*
> *But being over-full of self-affairs,*
> *My mind did lose it...*
>
> (I.i.111-114.)

Notemos que el duque se da por enterado de lo que cuenta Lysander y que pensó hablar con Demetrius sobre el particular. Eso que también sabía ya el duque Theseus es, según el parlamento de Lysander, que Demetrius ha cohabitado con la hija de Nedar, y ganado su amor. Los términos «spotted» e «inconstant», que he subrayado, aplicados a Demetrius, parecen orientar hacia una falta de tipo moral en éste, la ruptura de un compromiso, pudiera sugerirse; pero por el momento el texto dramático no da más detalles, e incluso la expresión «made love» del citado parlamento pudiera también significar «enamorar» en vez de «hacer el amor», físicamente. También ha de conjeturar el espectador

[42] C. PÉREZ GÁLLEGO: *Shakespeare y la política, op. cit.*, pág. 144. *Vid.* también, en otro sentido, HAROLD F. BROOKS, ed. cit., pág. 97, quien en nota al texto, que ahora traduzco, dice: «El Theseus de Chaucer, asimismo, era magnánimo, perdonando a los amantes y preocupándose porque, con el casamiento, haya una salida feliz.»

sobre cuál será la cuestión que el duque, al retirarse, anuncia comunicar a Egeus y Demetrius, «something nearly (closely) that concern yourselves» (I.i.126), aunque se deduce claramente, en mi opinión, que ha de ser sobre la 'falta' que cometiera Demetrius con la hija de Nedar, Helena. Pero lo que realmente sea esa cuestión que atañe tan directamente al padre desobedecido y al pretendiente rechazado por la hija (pero apoyado por ese padre) debe quedar por el momento en espera de futura aclaración textual.

En I.i.243, Helena anuncia un posible compromiso previo de Demetrius con ella: «He hailed down oaths that he was only mine»; y, posteriormente (II.i.214-219), el texto antes que desmentir la acusación de Lysander de que Demetrius «made love to Nedar's daughter», debe interpretarse como una declaración general de los peligros que una doncella corre al seguir a un amante que no le corresponde.

Que Helena y Demetrius estaban prometidos por unos contratos y esponsales previos (probablemente «*sponsalia de futuro*») parece oportuno deducir de lo dicho; aunque el esponsal también podría haber sido *de praesenti*, pues la situación es similar a la que en la Inglaterra de aquellos años reunió al clérigo-amante John Cotgreve y Alis Belen, que he recogido y comentado en mi estudio de *The Taming of the Shrew*[43]; y la existencia de tal contrato previo puede ser lo que el duque sugiere saber, y eso es probablemente lo que quiere plantear con Egeus y Demetrius: la imposibilidad de que Demetrius contraiga matrimonio con Hermia, como quiere Egeus, dado que ya está desposado (según la costumbre y las normas isabelinas) con Helena. Que existía tal contrato previo, como veremos en el texto, es totalmente cierto.

Es en IV.i cuando Theseus, Hippolita, Egeus y el séquito descubren a los cuatro jóvenes dormidos en el bosque, cuando claramente se revela lo que parece sólo insinuado y disfrazado lingüísticamente hasta ese momento en la comedia: requeridos a explicar la extraña situación y nueva relación de los amantes, Lysander toca de nuevo el tema de la huida al bosque:

> *............................ our intent*
> *Was to be gone from Athens, where we might,*
> *Without the peril of Athenian law—*
> (IV.i.150-152.)

lo que Egeus interrumpe con

> *Enough, enough, my lord; you have enough!*
> *I beg the law, the law upon his head!*

[43] *Vid. supra*, notas 23 y 35.

recordando que la situación sigue siendo idéntica, irregular, y pidiendo ahora castigo para Lysander. El problema para Egeus es ahora no sólo uno de desobediencia filial, sino también uno de honor:

They would have stol'n away, they would, Demetrius,
Thereby to have defeated you and me:
You of your wife, and me of my consent,
Of my consent that she should be your wife.
(Ibidem, 155-158.)

En el juego dentro-fuera escénico parece estar sugerido que ese «something nearly that concern yourselves» no es otra cosa sino el problema que plantea el esponsal previo de Demetrius con Helena, esponsal que el propio Demetrius confiesa:

.... To her, my lord,
Was I betroth'd ere I saw Hermia.
(Ibidem, 170-171.)

lo que permite que consideremos ahora aquellas palabras de Lysander en I.i.106-110 como una referencia directa a tal esponsal.

Si esta interpretación es correcta, hallaremos en mi lectura una explicación para la, inmotivada de otra manera, dilación de la aplicación de la sentencia sobre la hija desobediente: el duque necesita tiempo para soñar...

El «betrothal» previo de que habla Demetrius tiene todas las características de un esponsal *de futuro.* Como se puede ver en una obra más tardía *(Measure for Measure),* donde el problema del esponsal *de futuro* es crucial para entender la comedia [44], Shakespeare parece estar teniendo en cuenta también en *AMND* la delicada situación social y legal que tal «sponsal» comportaba en la Inglaterra isabelina (creo que Shakespeare está dramatizando el juego de ortodoxias y heterodoxias de su época, como he indicado varias veces en este trabajo). Como he estudiado ampliamente en otro lugar, y como nos recuerda resumidamente Ernest Schanzer, «Any *de futuro* contract... was turned into matrimony and acquired the same legal status as a *de praesenti* contract as soon as cohabitation between the betrothed couple took place» [45].

---

[44] *Vid. «Measure for Measure:* The Play and the Themes», de J. C. Maxwell, *Proceedings of the British Academy,* 1974, págs. 199-218, y E. Schanzer: «The Marriage Contract in *Measure for Measure», Shakespeare Survey,* 13, 81, 1960, págs. 81-89.

[45] «The Marriage Contract in *Measure for Measure»,* pág. 86. *Vid.* también, en Jesús Díaz García, *El orden familiar en W. Shakespeare, op. cit.,* segunda parte, capítulo I, págs. 391-396, el comentario que se hace al parlamento de Biondello referido a la doncella que quedó casada una tarde «cuando iba a la huerta a por perejil».

> «Cuando esponsal *de futuro* se convertía en matrimonio y adquiría el mismo 'status' legal que un esponsal *de praesenti* tan pronto como tenía lugar la cohabitación de los prometidos.»

La acusación de Lysander en I.i y la confesión de Demetrius en IV.i, ya citadas, son ya del conocimiento del duque en I.i: Theseus sabe ya de una falta previa, que Demetrius no cumple con su esponsal; y tal hecho justificaría el pretexto dilatorio del gobernante, y el querer conversar sobre cierto asunto con Egeus y su elegido; el duque Theseus necesita tiempo para hallar en el sueño una solución mágica que resuelva el problema. Cuando Demetrius confiesa públicamente su «betrothal» con Helena el duque no duda en poner fin a la situación, e imponerle al padre-Egeus su voluntad de soberano: «Egeus, I will overbear your will, etc.». Demetrius no puede casarse con Hermia, aunque esto sea lo que quiere el padre de ella, porque existe ya un desposorio con Helena. Ese esponsal pudo haber sido *de futuro* seguido de cohabitación (y entonces hemos de leer tal unión física en el «made love to Nedar's daughter»); o bien simplemente *de praesenti* (que vinculaba siempre); en cualquiera de los dos casos la ley obligaba a que el pretendiente Demetrius se uniera y viviera con la mujer que había hecho suya. Con lo cual, Theseus, sabiamente, hace cumplir la ley que prioritariamente ha de hacerse cumplir: la de cumplir los esponsales celebrados, ley contra la que se había transgredido antes (y Theseus lo sabía) de que se le plantee el nuevo caso de la desobediencia de Hermia.

Esta lectura podría aclarar ciertos aspectos para mí 'oscuros' de esta comedia. Explica, por ejemplo, por qué queda sin castigo una falta de obediencia filial: una hija se niega a aceptar el esposo impuesto por el padre. La obra plantea un problema jurídico a un gobernante que Shakespeare ha querido que sea el arquetipo que Theseus representaba. La única solución, o la mejor, es que los prometidos Demetrius y Helena vuelvan a su amor y situación de esposados; y ello se logra durante la experiencia vegetal que sueña el duque-gobernante para estos cuatro amantes de una noche de verano. La magia ayuda al legislador: un juego artificioso de nuestro dramaturgo que pareciera haber buscado un milagro para solucionar la controversia normativa sobre relaciones sentimentales o imposición paterna a la hora de llegar a los casamientos. De controversias en este sentido dan fe muchos testimonios de los últimos años del XVI isabelino. Como en *Romeo and Juliet* (obra generalmente considerada del mismo año), Shakespeare escenifica lo que acontece en las calles londinenses de su tiempo; y lo hace con esta comedia de hadas y semitransparencias, de elfos y Oberones benéficos, donde se trenzan los planos de la realidad más diversa: el plano de los mitos, el del misterio de los magos, el del teatro que se representa dentro de otro teatro, el de los mortales, en fin, de aquella Atenas-Londres dibujada. La obra, sin embargo, es milagrosamente realista. Como dice en conexión con este tema una gran conocedora de las relaciones familiares en

la época isabelina, «Modern interpretation likes to make a mere fantasy of this comedy, but it is not so simple as that. To resolve the difficulties if this child disobedience and this father's harshness required a magic beyond the power of human beings to use or to understand. Shakespeare's fairies have this magic» [46].

JESUS DIAZ GARCIA

C/. Fernando IV, 11
SEVILLA

[46] LU EMILY PEARSON: *Elizabethans at Home,* Stanford, Stanford University Press, 1957, página 246.

«Las modernas interpretaciones de esta comedia gustan de entenderla como simple fantasía, pero no es tan sencillo. Se precisaba magia para resolver los problemas que plantean la desobediencia de la hija, y la severidad del padre; un magia que trasciende las facultades que los seres humanos pueden usar o entender. Las hadas de Shakespeare tienen esta magia.»

POESIA ACTUAL DE GUATEMALA

Enhebrados en el mismo ovillo histórico —Centroamérica como el cinturón que aprieta hoy día la historia del hombre americano—, en la Guatemala, la joven y la antigua, estos poetas se abigarran en una sola razón de ser: testigos de cargo y de poesía, hombres que hondean su palabra e increpan.

Nacidos los más en los años treinta y sin ser menos, algunos, en los cuarenta, y publicando los primeros en la revista *Alero* de la Universidad de San Carlos ya en los años sesenta, este núcleo de escritores tienen en la poesía su atención creadora, trabajando paralelamente la prosa. Inciden en todos ellos circunstancias que es necesario indicar: su proceso creador se ve colmado de una realidad amenazante, violenta, represora, militar; esto es, la historia de Guatemala desde 1954. Esta misma historia se trasluce en su trabajo poético, se levanta y toma posiciones desde la raíz, donde todas las formas de explotación se encuentran: el pueblo mismo. La visión no puede dejar de ser violenta ante las evidencias.

Sólo trescientos asesinatos políticos han sido perpetrados durante el pasado mes de junio en Guatemala. Las campañas de terror van especialmente dirigidas contra profesores, clero y periodistas. En lo que va de 1980 han sido asesinados una treintena de profesores de la Universidad de San Carlos. Gran cantidad de intelectuales han recibido amenazas de muerte, por lo que tienen que huir del país. Durante las últimas semanas, mujeres de campesinos del sur del país han denunciado la «desaparición», a mediados de junio, de un centenar de hombres, acusados todos ellos de comunistas y de colaboradores de las guerrillas.

Marco Antonio Flores ubica a los poetas que se enmarcan en Nuevo Signo en el contexto histórico de la violencia, institucionalizada por los regímenes castrenses que han regido el destino de Guatemala en las tres últimas décadas: «No todos los poetas se comprometen con ese lenguaje y no todos los que se comprometen logran depurarlo. Lo que sí es evidente es que la ola de muerte marcó los temas de una generación de poetas en nuestro país (...)»

«Cuando la muerte se desató, los asuntos personales entraron en contradicción en el espíritu de los poetas —sobre todo los nacidos entre 1935 y 1945, contemporáneos de la generación en lucha—; los problemas de conciencia individual se enfrentaron al proceso histórico-social e hicieron crisis.»

Algunos de los poetas que aparecen en esta selección son representantes del grupo denominado Nuevo Signo, base indiscutible de la nueva poesía guatemalteca. Ellos, en 1970, editan un libro colectivo: *Las plumas de la serpiente,* que contiene lo mejor de la producción de Julio Fausto Aguilera, Luis Alfredo Arango, Antonio Brañas, Francisco Morales Santos, Roberto Obregón Morales, Delia Quiñones y José Luis Villatoro. De los anteriormente mencionados se nota en ésta la ausencia de Delia Quiñones. No obstante, aparecen cuatro poetas jóvenes, herederos y continuadores del trabajo de sus predecesores: Luis Eduardo Rivera, Otto Martín, Enrique Noriega y Amílcar Zea, que publican ya en los principales periódicos y revistas de Guatemala.

El mundo indígena es asumido en temáticas de vida y muerte por este sólido grupo de escritores de Nuevo Signo. Con ellos lo mítico y lo real se conjugan en composiciones que distan mucho de los nacionalismos. No obstante, se comprende claramente que su base sea lo popular por lo reivindicativo que guarda su obra.

Es en esta dirección como sentimos a Roberto Obregón y Luis Alfredo Arango. Sus discursos son los más logrados. Lo mágico como un carácter nacional; sus realidades ahítas de pobreza —sin demagogia—, sus personajes mismos no son lo que pudiera decirse fruto de su oficio creador: están ahí, al alcance de los más puros ojos. Son los temas más sencillos... Aquellos donde el lector no detiene su razón para encontrar el giro estético o la impresión purista. Son simple y llanamente el testimonio de los protagonistas que miran su raíz desarrollarse intensamente, y que comparten con su voz.

En Francisco Morales Santos son transparentes sus alusiones a Guatemala. Vemos en su *guatemalteco nato:* «el que huye del indio sin sacudirse el indio, / el que pretende serlo y no obstante se le sale el blanco, / ...» Directo, sí; entusiasta en la ironía, amargo donde en verdad existe la amargura como manera de vivir, sin recurrir a la retórica, con miras a la coherencia, conciencia viva. El compromiso lo da cara al pueblo. A menudo es necesario sacrificar un poco a la literatura para que aflore la lengua. Se ha dicho que Morales Santos es primario y caótico, y que tiende al provincianismo; pero si nosotros aceptáramos esto avalaríamos la centralización de las culturas nacionales en sus respectivas capitales.

José Luis Villatoro es de los de más edad, y tal vez de mayores

contactos populares. Su poemario *Pedro a secas* es un ejemplo de lo que ha dado la nueva poesía latinoamericana. El que sin compromiso político abierto, como sería el caso de Obregón, cala hondo en la nacionalidad con sus composiciones líricas; el que toma tiernamente al indio y lo enfrenta a sus detractores de misma raíz; el que le ha restirado las entrañas al dolor hipócrita; el que coloca las bombillas en el cuarto oscuro, que es Guatemala... Parafraseando un poco al ensayista del grupo José Mejía.

Julio Fausto Aguilera y Antonio Brañas no pertenecen al grupo, pero logran su incorporación por méritos propios. Nacidos en 1920 y 1929, respectivamente, sus intereses en la poesía son tierra de los pastos de sus compañeros: lograr con su experiencia de vida un testimonio de lo que ocurre en su diario quehacer ciudadano. Viven, como los demás, inmersos en la sociedad del terror impuesta por los militares. Ese tiempo de vida es denunciado por ellos. No el terror mismo, sino esas otras formas —que ciertas capas de la sociedad niegan—: la explotación, la pobreza, la insalubridad, la violencia, el despotismo...

Cierran esta muestra las voces de Luis Eduardo Rivera, Otto Martín, Amílcar Zea y Enrique Noriega. En todos ellos se huele otro tipo de aprendizaje de la realidad guatemalteca. Es en la ciudad donde movilizan sus temas: el amor, la familia, la injusticia, la juventud atosigada por tanta propaganda colonial, etc. El desenfado con que son tratados los hace ser impetuosos. Lo coloquial de su denuncia da cuerpo a su identidad. No son, por supuesto, diálogos intimistas ni subjetivos, sino todo lo contrario. Se acercan con un lenguaje —aparentemente sin brillo estético— a la angustia del citadino, profundizando a las contradicciones que el sistema le brinda. Son creadores de lo inmediato. Se diría que sus temas no son poéticos. No; no es el caso de cerrarse y exigir una creación depurada y fina; sus experiencias son éstas, y su forma de asunción es la libertad y la conciencia.

Sirvan, pues, estas líneas como introducción al material de este importante núcleo de creadores centroamericanos. Asimismo, agradecer la colaboración de los compañeros M. A. Elisa Chang C., Rodolfo Iraeta y del entrañable amigo Francisco Morales Santos por el valioso impulso.

JOSE LUIS SIERRA

Avenida Madero, 139-7
Querétaro, Qr.
MEXICO

FRANCISCO MORALES SANTOS *

EL ALMA DE LA PATRIA

La de pólvora que se quema con estruendo
y atora nuestro cielo —Azul. Sin una mancha—.
Por años de años conmemorativos:
por las fiestas movibles y los santos inconmovibles,
por el bautizo de una calle lo mismo que el de un recién nacido,
por la muerte de una dictadura y el nacimiento de otra:
lo que se dice gastar pólvora en sanates.

En las revoluciones no se ha utilizado
más de la cuarta parte del potencial de pólvora
que se tira por las ventanas en cada nochebuena
o la que usan los pueblos ocultos en los montes
como señal de vida.
Pareciera que estamos hechos de pólvora;
todo lo celebramos con una tronadera que para qué contarlo,
bien mezclada con guaro y con sudor violento;
nuestra babel está hecha de humo,
nuestros sueños se envalentonan con bombas y morteros
y es lo mismo para un torneo
que para los partidos políticos que a decir verdad
son bloques para golpear al pueblo.

* Francisco Morales Santos. Nacido en Sacatepéquez (Guatemala) en 1940. Miembro fundador del grupo Nuevo Signo. Poeta. Obra publicada: *Agua en el silencio, Ciudades en el llanto, Germinación de la luz, Nimayá, Escrito sobre olivos, Cuerno de incendio, Cartas para seguir con vida, Poesía para lugares públicos, Conjuros contra gangrena* y *Tumba.*

Actividades: Dirigió el periódico del grupo Nuevo Signo *La Gran Flauta* (cuatro números) y la edición de la antología del grupo: *Las plumas de la serpiente.* Ha publicado en *Alero* y *Cuadernos Universitarios.*

Segundo premio Juegos Florales Centroamericanos de Quezaltenango, 1969 y 1974; primer premio en el mismo certamen en 1976; premio único I Festival de Arte y Cultura de la Universidad de San Carlos de Guatemala.

Seleccionó y prologó *Archivador de pueblos,* antología de Luis A. Arango, publicada por la Universidad de San Carlos.

ROBERTO OBREGON MORALES *

COSAS DE ALFARERO, IMAGENES Y FIGURAS

Luna podrida de hormigas y lluvias
de barro suave
y amarillo.
Luna de tecolotes y escarabajos quemados,
luna de cera
y agua,
¡alumbra mi rebaño de sombras!

Lunidice penumbra sobre el alfaraje
de charcas
y de estrellas.

Y en el patio duerme la sombra
del alfarero.
De lodo,
de tierra,
esférica sombra mojada.

Sombra desmoronada, pálida, de arcilla,
enroscada
en una tinaja.
Dormida sombra
de chamuscada luna.

Sombra atestada de hormigas
y de luna
y de sombras de hormigas amarillas.
Sombra ceniza
entre guijarros devorada
por lúneos
zompopos
pardos.
Dobles. Por sus sombras de zompopos.

* * *

El alfarero no es él
sino su barro.
La arcilla no es ella
sino un alma clara,
cristalina
y líquida
alma de alfarero.

En un terrón se oculta un pájaro,
en otro un clavel.
En cuatro puñitos un muñeco de barro
que trae las ansias
de un cazador.

La vida al huir por las grietas
del corazón,
suena, como en una tinaja,
y se oye como la ausencia del agua.

El alfarero muere, solo, ausente,
anónimo,
disperso en el viento,
disipado
como cenizas de sombra de algo.
Se acaba,
se hace el desaparecido,

y de pronto sus ojos miran,
entre las cenizas de un puro,
en el centro de un cenicero de barro,
o en la lengua del cansancio
de un coyote de arcilla.

Y al intentar
apresarlo,
se esfuma.
Al querer capturarlo:
¡no hay nada!
Solamente un puño de tierra,
de tierra mojada.

(*Poesía de barro,* 1973)

* Roberto Obregón Morales nació en San Antonio Suchitéquez (Guatemala) en 1940. De 1961 a 1968 vivió en Europa. Viajó por Asia. *Códice* y *La flauta de Agata* aparecieron publicados originalmente en ruso; además, su poesía fue tradu-

cida al francés, georgiano, servio y quirguiso. A su vuelta al país se integró al grupo Nuevo Signo y publicó *El fuego perdido* y *La flauta de Agata*. Obras poéticas primeras: *Primeros poemas* y *El aprendiz de profeta*. Obras póstuma: *Poesía de barro* y *La sonaja perdida*. Capturado en la frontera Guatemala-El Salvador en 1970, es uno de los miles de guatemaltecos desaparecidos.

LUIS ALFREDO ARANGO *

MI PUEBLO SE LLAMA TOTONICAPAN, pero nosotros le decíamos [TOTO
ERA DE MADERA. El nombre de mi pueblo era de tablas martilladas, [de cofres
y cajetas y cohetes que tronaban a lo lejos —tal vez en Juchanep o en- [tre los
cerros.

De TOTO era este cielo que todavía guardo, con pliegues y bordados [y un
nudo en cada esquina y el sol y la costumbre de hablar solo.
PORQUE nací solamente para escribir palabras y estarlas repitiendo todo
el día; para decirle a cada quien su nombre y sus apodos y marcarle su [lugar
entre los árboles y los adobes, entre los cercos y las piedras encaladas.
A, pero hablábamos de Totonicapán. De ese nombre que me suena to- [davía,
que me da vueltas por dentro...

A Toto lo doblo. Lo desdoblo. Lo saco al sol. Me lo pongo.
Lo despulgo con cariño. Le quito los piojos. Le examino las costuras.
Lo dejo a la intemperie llenado serenos y aguaceros
hasta que un día amanezca enarbolado en algún poste, en algún
palo solitario, más allá de la neblina,
donde ya no se mire nada,
donde uno casi vuele y
de repente
se borre su memoria
y todo quede claro
limpio
despejado
listo para una nueva historia.

* * *

Cuánto tiempo sin mirarte
y antes cómo me sobrabas
qué gusto me da toparme con vos
y que me alumbrés
y que me movás las aguas de
ya sabés dónde
Antes me quedabas grande
yo era puro patojito
y ahora me venís con prisas
lunagardeniadeplata
Ponete clara
quedate un rato
llenemos este papel
esta noche
con las palabras trilladas que
todos tus amantes
hemos encontrado intactas
nuevecitas vírgenes
en tu corazón de
¡ve pues ya te fuiste
y me dejaste hablando solo!

* * *

Porque digo VIENTO y
se oyen arpas y
se mueven las hojas del cuaderno
y digo NUBES y
el cielo se oscurece
Entonces
por favor
cuando yo diga ¡CIELOOO...!
cierren los ojos
... a ver qué pasa
a ver si...
(a ver si esta vez logro que
me caiga encima un ángel
... o un zopilote siquiera
Para no perder la fe).

* * *

Vieras cómo lo recuerdo.
Sus bigotes amarillos,

el cielo gris y un viento helado
sobre las seis de la tarde.
Se llamaba Manuel.
Tenía los ojos verdes
y el pelo canche.
Joven de buena familia.
Era muy blanco y muy fuerte,
pero todo eso
no le sirvió para nada.
Murió de tuberculosis
el diecinueve de abril de
mil novecientos cuarenta y seis.
Yo era un muchachito
y él era mi padre.

* LUIS ALFREDO ARANGO nació en 1935 en la ciudad de Totonicapán (Guatemala). Miembro fundador del grupo Nuevo Signo. Poeta y narrador. Obra poética: *Brecha en la sombra, Ventana en la ciudad, Papel y tusa, Boleto de viaje, Arpa sin ángel* (Ediciones Nuevo Signo), *Dicho al olvido, Grillos y tuercas, Imágenes de cuaresma, Bocetos para los discursos de maximón bonaparte, El amanecido, Xicolaj* y *Borbón*. Cuentos: *Cuentos de Oral Siguán, Cruz o Gaspar.*

Premios: Primer premio Certamen Centroamericano Salón 13.

Ha publicado en periódicos y revistas nacionales y extranjeras. Aparece en varias antologías.

JOSE LUIS VILLATORO *

LA CANCION REGISTRADA

De los cantos de las aves
me gusta más la del sapo.
(Dicho popular.)

La libertad fue grabada en las monedas,
mis padres conocieron su figura
y echaron a rodar sus ojos
por donde pasaba la libertad
—se dice que para siempre

Los señores de las casas grandes
—puertas
balcones negros
a prueba de vientos
voces airadas—

jugaban con grandes cantidades de libertad
—la tiraban al aire para darse suerte
—y caía
balanceándose
sentada sobre su cara
—como dirían los mordaces
compradores de tañidos de campanas

La libertad siempre ha sido de oro y plata
—no sé de qué nos extrañamos
los intrínsecos y los convencionales
—siempre tuvo ese sonido amortiguado
de redondos granizos sobre las sienes

Todos le conocemos la sombra sucia
grande como el hambre
—como este dios quebradizo
que repite sus mismas oraciones
—miedo
—miedo
—miedo
prendido a nuestra piel
—colgado de los ojos
—de nuestra lengua
por los dueños de la escudilla
—los que reparten el chile
la tortilla
y el chingaste

Fatigado metal
la libertad se les cae de las manos
de las uñas
—compran telas y mujeres
—pensamientos ilustres
—entradas y salidas
—nombres
—sombras
—tierras y aguas
—juguetes para que jueguen en lugar de sus niños
—trastos para cocerle los dientes al espanto
—abalorios para las de adentro
—intelectuales y otras cosas relucientes

los espejitos para mirarle
la sed al infinito
—la libertad ha servido para tanto.

La libertad ahora es un quetzal
—indio domesticado
—nahual sin voz
—pico con herrumbre
—ojo legañoso
—penacho turbio
—pecho siempre herido
—cauda flotante
—todo de metal pulido
más brillante que un único centavo

La libertad es un milagro
de papel durable
y colores diferentes

La libertad es para uso de comerciantes
—los que atrasan los relojes
para estirar el tiempo—
los que detectan oro en el sueño de los niños

—la libertad ha sido
para los que saben discernir las cosas
—los que inventan palabras
para ponerle ruedas a la esperanza
—abogados que venden huellas digitales
—jueces que se rellenan de plata
las muelas del juicio

—técnicos de la promesa
—sojuzgadores de la paz
—tutores de la violencia
—sólo tus señas
nos entregan
—tu oscuridad cuadrada
para jugar
a la gallina ciega

Tomad en cuenta que no es un nombre
ni dos
ni veinte

los que ponen sus vergüenzas en las paredes
—no sabemos quién eres tú
—no te hemos probado
ni en chicha
            ni en limonada

Sólo tu humo negro es lo que vemos
—tu cara que publican
encima de los vocablos
—¿para quién trabajas?
—¿quiénes son tus enfermos
tus sofocados hijos
                    y tus entenados?

La libertad es una canción espesa
—la voz que no conoció a su madre
—un vapor espeso que sale de mis dedos

—así la extenderemos
sobre las lunas amarillas
de la flor de muerto

Veo su luz redonda
bajándole el trapo
a la que se tapó los ojos
—la que tiene fría la lengua
para prenderse al cieno
—tocad al menos los muñones
—los fétidos muñones bajo tierra
—tocad el pan inflado
                    con azufre y salitre
—cuál es tu número entre los poseídos
por la ira y por el miedo
—entre los que aman
la paz
      con toda su pobreza.

La libertad
—señoras y señores—
es un discurso de grandes ademanes
—voces gordas
repitiendo las frases más eternas
—citas de libros orinados
—golpes de pecho que a nadie le han dolido

Yo he visto la libertad
en sueños y postales
—me aplasta su figura
recostada en el cielo
¿por quién levantará su antorcha?
¿qué querrá iluminar?
el miedo
o la miseria.

* José Luis Villatoro nació en 1932 en la ciudad de San Marcos (Guatemala). Poeta. Hacia 1968 publica *Pedro a secas,* fascículo que constituye el punto de partida del grupo Nuevo Signo. Este mismo poema es publicado en el *Corno Emplumado* cuando lo dirigían Margaret Randall y Sergio Mondragón. Otros libros de poesía: *Cantar ahora, La canción registrada, Esconde la piedra marchita* (premio centroamericano de Bellas Artes, Guatemala). Ha publicado en periódicos y revistas nacionales. Antologado en Guatemala, El Salvador y Costa Rica.

ANTONIO BRAÑAS *

ESTOY AQUI

y no encuentro la palabra justa.
Soy el mal poeta,
con la luna, el amor y la muerte
rodeándome de constelaciones.

Enfrente
pasa sojuzgado mi pueblo
—un grito en brazos.
Pasan clínicas de infertilidad
y condecoraciones internacionales,
y llego a esta hora de mala poesía,
de par en par cerrada,
el tiempo justo para mezclarme
a vírgenes titulares, arcángeles
campesinos, máscaras ceremoniales.
Yo que me pierdo en la sangre de todos:
yo, el mal poeta,
el fabricante de paraguas nocturnos,
que ama el nombre de los ríos

y pelea contra la estatua ecuestre
de la mala poesía.

ADIOS ENTONCES

Del polvo que se levanta y cruza
las breves calles de la aldea, no
vulnerado por los oscuros verdes
ni la grave intención de los árboles
que parecen negarlo, del polvo
tomo la decisión de ir nombrando
las cosas de la aldea: de una puerta
a otra, pasando por la pequeña iglesia
paloma congelada, camino sobre
la caída rosa de las tres de la tarde
hacia los puentes que apenas sí que ondulan
apenas sí repiten las ondas de los ríos
no perseguidos por sauces
ni visitados por la amorosa plata
del sol en sus orillas.
Del polvo que pasa confundido
con las bestias de carga de la aldea
escribo sus anales: hialinas mariposas
y abejas colmeneras decidirán su suerte
obedientes al mandato de tu dura mirada,
oh deseo.

ARTE POETICA

Escribe sin descanso, con fe, cólera, envidia,
amor, ilusionadamente —sin esperanza.

Escribe como quien cierra una puerta
de una a otra nada.

Estás vivo: te hiere el engaño de palabras técnicamente
reunidas, lloras por el pequeño hilo del manantial que pasa
olvidándote. Júntalo en poesía.

—Alguien cae.

Lo esperan privaciones, una muchacha, los días rigurosamente inciertos.

Y alguien pasa.

Cuando sueñas, lloras o bailas como un loco y el temor acecha,
te duele el tiempo perdido y llueve. Escribe entonces.

(*Acceso,* 1973)

* ANTONIO BRAÑAS. Poeta guatemalteco. Inicia su actividad literaria a los veinte años (1940) en diarios y revistas. Fue integrante del reconocido grupo Acento, sustituto de la Asociación de Artistas y Escritores de Guatemala. Con entusiasmo y activa participación se une a escritores que en 1968 fundan el grupo Nuevo Signo. Obra poética: *Isla en mis manos,* 1958; *Transportes y mudanzas,* 1968.

JULIO FAUSTO AGUILERA *

POEMA, TORTILLA

Aún he de escribir muchos poemas,
grandes poemas, vigorosos y necesarios.
Suculentos como la mejor tortilla
que hace recuperar las fuerzas
y calienta el corazón de los indios y los ladinos.

Poesía: tortilla del alma
individual, social.

El comal bien caliente
a fuego de pasión —de amor, de ira—,
a fuego de misión, serenamente,
va cayendo la tortilla
y va saliendo
aromada, vahando,
amarilla, amorosa,
de maíz amarillo, de maíz colorado,
de maíz blanco blanco...
¡de todos los maíces de la Poesía!
—¡digo maíces, como quien dice matices!—

La tortilla, el poema:
comamos, calentémonos y sigamos adelante.

* JULIO FAUSTO AGUILERA nace en 1929 en Jalapa (Guatemala). Ha publicado los siguientes tomos de poesía: *Canto y mensaje,* 1960; *Diez poemas fieles,* 1964;

Poemas amantes, 1965; *Mi buena amiga muerte*, 1965; *Poemas fidedignos*, 1967; *Poemas guatemaltecos*, 1968; *Guatemala y otros poemas*, 1968, y *Antigua como la muerte: poesía 1969-1975*, de donde están sacados estos poemas.

LUIS EDUARDO RIVERA *

DEFINICION DEL LIBRO SEGUN LA REAL ACADEMIA

yo concebía un libro
como una constelación abierta entre mis manos
una novela
era mi vida y mi alimento
era un corazón latiendo ante mis ojos

miller era el desorden de la carne
era el cáncer que cubre nuestro sexo
era el amor aun no consumado

rulfo era un comal latiendo entre mis dedos
era una explosión de mundo para adentro
pero resulta que estaba equivocado por completo
que lo que yo creía —cándido que soy—
no son más que puras falsedades
un libro señoras y señores
es un cuerpo lleno de microbios
virus y bacterias del lenguaje
que pasan por el lente de un laboratorista de las letras
un libro es también un adobe de construcciones gramaticales
y punto

(según criterio
de un ilustre y docto licenciado)

* Luis Eduardo Rivera nació en Guatemala en 1949. Estudió literatura hispanoamericana en la Universidad de San Carlos y, posteriormente, en la Universidad Nacional Autónoma de México. Su primer libro lleva por título *Servicios ejemplares*. Tanto él como Enrique Noriega, Amílcar Zea y Otto Martín son de la más reciente generación, por lo cual su bibliografía está por aparecer.

ENRIQUE NORIEGA

DESTRUCCION DEL MITO

fue su muerte a manera de sacrificio
no exenta de ego
él lo sabía: no quisimos ver
sino lo glorioso en su acto
/ una infancia
de pueblo anegó sus sentidos
tantos climas mujeres bajo su cuerpo /
lo atestaron de horror lo olvidaron bajo tierra
quién sabe dónde
no hay descanso en la pena de sus padres
quiso ser héroe y su historia es una:
infidente borracho suicida
les gritó bestias para que lo mataran
y las bestias lo mataron

LA INFORME BESTIA ACECHA

marcados
nuestra sangre fluyó, nuestra conciencia
es ámbito de locura
(ni en país lejano hubo deseada tranquilidad)
/ pero
nadie podrá encontrarnos, sólo en nosotros mismos
sabremos que somos nosotros

AMILCAR ZEA

POEMAS

Esta no es la llave de tu casa
y sin embargo
te abrió la puerta.

Entra. No hay nadie para decirte
—Pase. Espérela un momento.
No tardará.

Te pierde la casa
pero caminas seguro.
La conoces.

Su cama ancha
y sus sandalias de cuero.
Los cuadros que tú le regalaste,
sólo que de cabeza.

Dos pasos más y estás en el patio.

Pero no.
Es mejor no salir afuera
ha de hacer frío. Y qué.
Pónte su sudadero
con el escudo de la unam.

Bueno,
si vas a esperar mucho
puedes ponerte cómodo.

Siéntate a escuchar uno de esos discos
de Marco Antonio Muñiz
o del Coro Mexicano
que jamás te gustaron.

Para qué —dices—

Alguien se acerca.
No te muevas.

Si es su sobrina la que entra
contando pases
con sus pies de hada.

Aquí no vendrá.

(...)

OTTO MARTIN

PRESENTE IMPERFECTO

Yo exploto
tú explotas
él explota
nosotros explotamos
vosotros explotáis
ellos
y,ellas explotan,
van al mingitorio,
se escarban las narices,
se casan en misa de siete,
cojean y sueñan con la revolución.
(En una de esas
despiertan con la escoba empuñada)

DESPEDIDA

esto
no es ya más
una relación entre dos;
divino código,
posesión;
estamos ahora
como al principio:
con un nombre
que no es el nuestro
y una mercenaria
concepción de la ternura.

EN DONDE SE HABLA DE LOS POETAS, NO DE LA POESIA, SEGUN LOS CAMBIANTES TIEMPOS

No te salva, poeta,
tu búsqueda de libertad formal.
Podés escribir

con tres aches
y orinarte en tus pantalones
sin hablar
sin haber podido gritarlo.

Quizá un cuchillo de mesa
te solvente ese problema,
pero estoy casi seguro
que tu idioma
—código de tartamudos, además—
no merece la gloria
de ser impunemente aceptado.

'Te jodiste soñador'

MEDITACION DEL TOREO
Prólogo a una tauromaquia de Antoñete

«El ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte.»

FEDERICO NIETZSCHE

Al escribir sobre la geometría del toreo quiero desechar la menor connotación mecánica, el más mínimo antecedente euclidiano en esa geometría dramática, fundamentada en el sentimiento y el pensamiento, y situada en las antípodas de cualquier ley que «robotice» las voluntades del torero y del toro. ¿Cómo puede someterse el toreo a una ley geométrica si se basa, sobre todo, en el dominio de la voluntad del torero sobre la voluntad del toro?

Mis disquisiciones sobre el pensamiento formal, sobre esa geometría dinámica que es el toreo, tienen ya mucho tiempo. Me nacieron viendo torear a Antoñete, en 1964. Y por eso, porque mis pensamientos taurinos surgieron desprendiéndose del toreo que él hacía en el ruedo, estas líneas reflexionan a partir de la tauromaquia de Antoñete.

Pero antes voy a referirme a Paquiro, para hacer un paradigma. Cuando surge el torero de Chiclana ya se hablaba en el toreo de las escuelas sevillana y rondeña. Extrañas academias que nadie ha podido argumentar rigurosamente, y que han servido a los aficionados para incluir a los toreros en una u otra camada. Con notable arbitrariedad, por supuesto.

Se entiende ahora por torero sevillano aquel que basa su toreo en una determinada «gracia», en un «toque saleroso» y un cite dado, generalmente, «fuera de cacho». Y se piensa, también ahora, que es rondeño el toreo hondo, clásico en el respeto a unos cánones... inventados por Belmonte un siglo y medio después de que Pedro Romero fundara (?) la escuela rondeña.

La verdad es que, al principio, lo rondeño negaba el toreo, pues se tenía a éste por defensa y, consecuentemente, era mejor torero el que menos toreaba, siendo el colmo de la torería el no dar un solo pase. Así habría demostrado mayor destreza quien sin torear dominase al toro: lo habría preparado, como por arte de magia, para la muerte. Por el contrario, los sevillanos, con Pepe-Hillo a la cabeza, encontraron en el juego con el toro un pretexto para expresar cosas, dibujar actitudes, comunicar sensaciones vagas o sentimientos muy concretos. Paulatinamente, a lo largo del siglo XIX fueron creando un lenguaje, toda la termino-

logía —los pases— del discurso taurino. Esta conducta, tomada al principio como frívola y ventajista, denunciaba, en el fondo, que los rondeños eran algo así como el *ancien regime* de la tauromaquia, y que el lenguaje progresista de los sevillanos les había robado el discurso.

Pues bien: Fernando Villalón, que fue uno de los más sagaces historiadores taurinos, se extrañaba de que Paquiro, legislador del toreo, precedido por Jerónimo José Cándido, un torero ecléctico y paisano suyo, no hubiera creado la escuela chiclanera, como muy bien podía deducirse del compromiso que hizo entre ambas escuelas. Pero de haberlo hecho habría incurrido en una fundamental contradicción: Paquiro, al legislar el toreo, al codificar la lidia y asumir en su quehacer todos los atributos dispersos que definen al torero y el toreo, había, sencilla y sabiamente, universalizado el arte de torear. Unir la eficacia a la belleza no era una concesión ecléctica. Fue una fundación.

Algo más de un siglo después, cuando unos cuantos aficionados frustrados por culpa de Antoñete —sabíamos que con su retirada en 1975 se había ido sin terminar de explicarse un eslabón básico en la historia del temple y, por tanto, un torero central de esta época— asistimos expectantes a su reaparición en la feria de San Isidro de 1981, y temimos los aplausos previos del público, la adhesión premeditada y su posible encasillamiento como «torero de Madrid». No fue así; era mucho más, pues con Antoñete volvía, tras unos años de mediocres aproximaciones o de incompletos y geniales destellos, el arte de torear. El arte de un torero que es suma de otros que le precedieron y cuya tauromaquia va, sin embargo, más allá del sincretismo.

El toro de la frontera

Aquel 22 de mayo de 1981 no se aplaudió en Madrid al torero cuando se abrió la puerta de cuadrillas; pero con una simetría significativa se hizo un silencio total —ese silonecio universal que sucede cuando miles de hombres callan en círculo— en el momento en que Antoñete miró al toro de lejos y se fue a torear. Hasta entonces —hubo ocho corridas de prólogo a la revelación— la plaza de las Ventas había sido un coro esquizofrénico, partido por el grito y el aplauso, el ole y el silbido, expresados simultáneamente por un público que era muchos públicos, pequeñas camarillas intolerantes que enajenaban la lidia e impedían el tiempo del toreo.

¿Qué fuerza de convicción, qué importancia se dio el torero para que aquel coro indomeñable callara y persistiera en un largo silencio? El exégeta podría hablar de los poderes sobrenaturales del héroe; el mitómano, del halo mayestático, y el psicólogo, de las fuerzas mediúm-

nicas. Pero como yo sólo soy un aficionado a los toros, trataré de explicar las cosas taurinamente. El público calló porque Antoñete ya había empezado a torear. Sí; el toreo se anuncia cuando el hombre sabe irse, tal vez se vaya también de sí mismo, toreramente hacia el toro. Y el toreo empieza cuando la bestia y el hombre se miran de poder a poder. Es un principio definitorio que delimita el espacio del drama y determina el límite de dos entidades contrarias, esencialmente opuestas. Es la señal que anuncia el paso de la frontera, pues el hombre, que ha medido al toro con su mirada, va a efectuar la transgresión de abandonar el territorio de la calma, garante de su conservación, para ir a los terrenos dominados por la muerte, los terrenos del toro. Y allí se ejercitará en el acto de la creación, que es la máxima expresión de la vida. «El arte es largo y la vida es corta», dice un verso machadiano con resonancias de Heráclito. Jugarse la vida es torear, al menos eso afirman los aficionados. Y jugar con la muerte, el máximo sentido que se puede extraer del arte. Atravesar la frontera es citar, es ver la cara innombrable de la muerte, sentir en su propia casa su acoso circular. Y someterla, doblegar su furia destructora a la ley de la razón, convertir el caos del volcán en la luminosa coreografía de los fuegos de artificio. El arte es la venganza que el hombre se toma sobre el dios del tiempo, la única burla posible a una vida sometida perennemente a la cornada de la muerte. Por eso el torero resuelve el acto de la creación matando a la muerte, la encarnación taurina más significativa del toro; y por eso las corridas son una tragedia al revés, la más pura ilusión humana de la victoria: el genio creador resplandece en ella más que en todas las artes, pues sólo los que atraviesan la frontera, sólo aquellos que se acercan a ver el rostro de la muerte y regresan obtienen el don de la genialidad. Son ya de otra manera.

De estas últimas palabras deben retenerse tres consideraciones: que el toreo es un arte sucedido en el espacio —y, por tanto, en el tiempo—; que para comprenderlo —y sentirlo— hay que remitirse a una insólita geometría espiritual compuesta por dos lenguajes geométricos, uno mítico y otro estético, y que todo esto lo ejemplifico con el toreo de Antoñete, porque si todos los toreros, de un modo u otro, algunos maravillosamente, han expresado esa división conceptual del espacio taurino, él la ha elevado a categoría de lenguaje.

Antoñete lo había mostrado en las fascinantes corridas que sucedieron en la plaza de las Ventas durante la década de los años sesenta. Pero sólo supe comprender lo que había sentido otras veces el día de su última reaparición, cuando descubrió a toda la plaza lo que ya debe ser una premisa básica de la estética taurina: el toreo es el arte que sucede en el espacio vacío, limpio de accidente alguno, por lo tanto, inexisten-

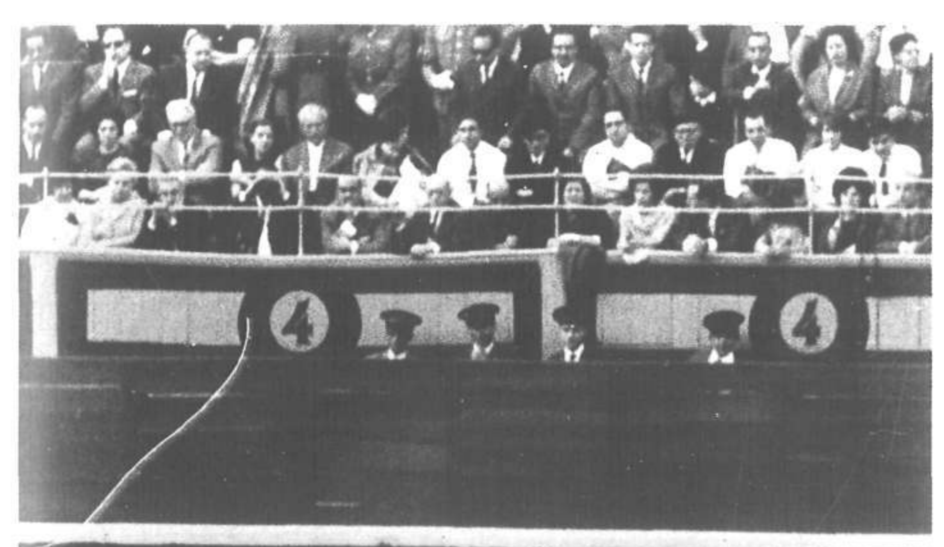
te, hasta que la relación entre las cosas acredita su existencia: el torero y el toro. Es el círculo microcósmico que reproduce el universo, en el cual toda huida es imposible. Es el lugar simbólico donde sucede la creación más pura e inmaterial: la luz que el hombre pone a la embestida del toro; un lenguaje tan poderoso que transustancia las cosas con tal potencia que ni el torero ni el toro son ya lo que son, sino lo que significan. A ese territorio situado más allá de la frontera transporta el toreo a los públicos, y ahora debemos meditar sobre lo que significa.

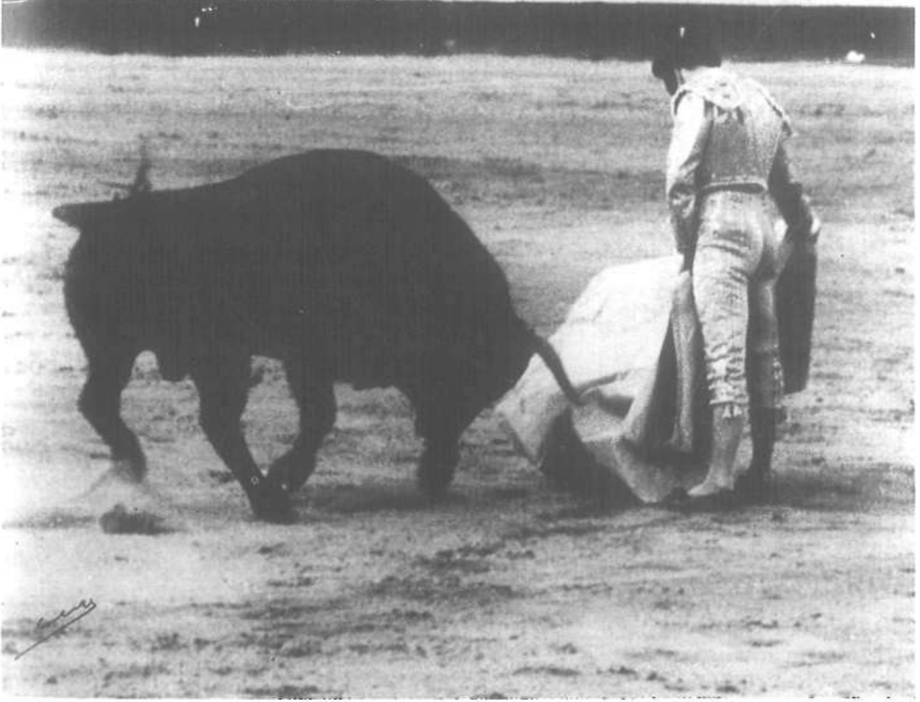
Ser y no-ser

Tal vez sea una perogrullada, pero hay que tenerlo aquí en cuenta: el arte es un acto de creación que, utilizando la mediación de la materia, se sitúa fuera de la materia. En palabras taurinas de Antonio Bienvenida, «el arte de torear es todo lo que sobra, una vez ejecutada la suerte como mandan los cánones». Si llevamos el pensamiento a su extremo podríamos aseverar que el arte es la otra cara de la obra de arte, lo que no es, lo que no está en la obra de arte y que, sin embargo, nosotros extraemos de ella. Este pensamiento, evidente para quien sepa penetrar en el secreto de la creación, nos conduce al viejo filósofo chino Lao Tse, que afirmaba: «De un lado hallamos beneficio en la existencia; de otro, en la no-existencia.» Su pensamiento tuvo mucho que ver con la teoría del espacio y, consiguientemente, con la arquitectura: en la arquitectura sólo existe lo que es obra, cuya existencia se justifica por lo que no existe, el espacio por ella creado, precisamente lo único que nosotros podemos usar y vivir.

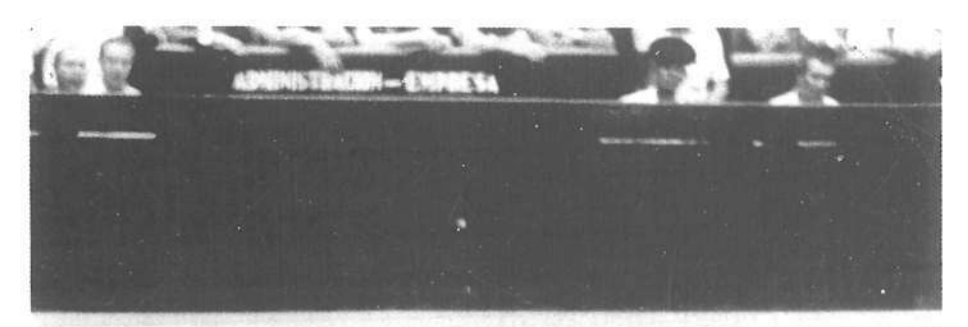
En la plaza de toros, que es una estructura cóncava levantada para crear un espacio vacío, nace el toreo. Y lo llena. De este principio espacial surge el pensamiento dialéctico del arte de torear. Leibniz dijo que el espacio es un sistema de relaciones entre las cosas existentes. De cosas que se niegan, añadimos nosotros con Kant, quien comprendía la cosa en sí como un concepto limítrofe únicamente negativo. Y esto, que el torero está aquí, que el toro está allí, dos entidades distintas, dos fuerzas antagónicas, dueñas de dos espacios diferentes —los terrenos del toro y los del torero—, es la primera idea que proyecta la tauromaquia antoñetista, para negarla inmediatamente después.

El pensamiento del toreo, como todo proceso dialéctico, es una idea que se desarrolla en espiral. Pero no debe hacerlo indefinidamente, pues carecería de sentido. La lidia es un arte de preguntas y respuestas que se hacen mutuamente el torero y el toro. Seguir este pensamiento, a la par esencial y estratégico, basta para garantizar nuestra atención a la



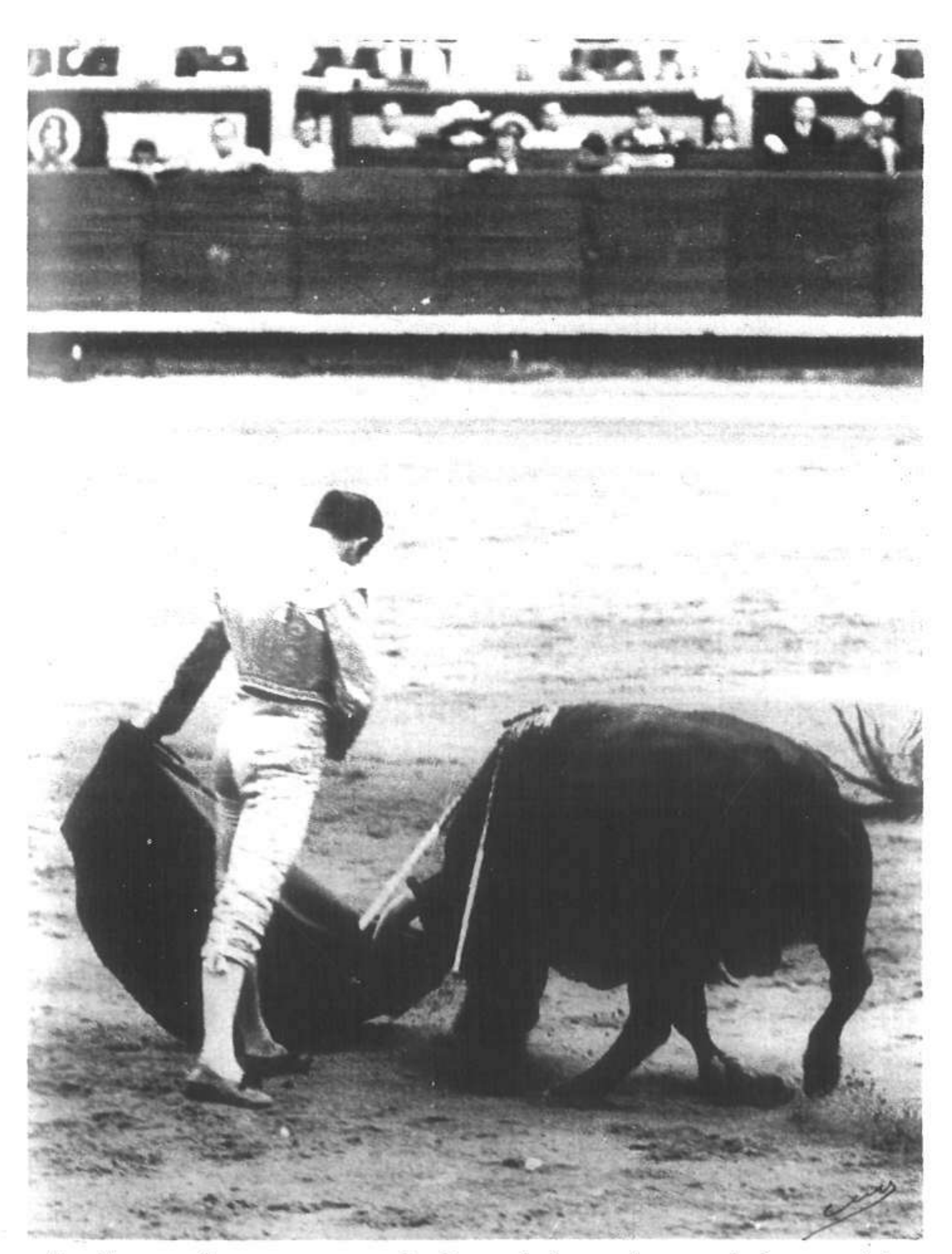


Embargado el toro al capote de «Antoñete»; una muestra de la forma del maestro de realizar la verónica.

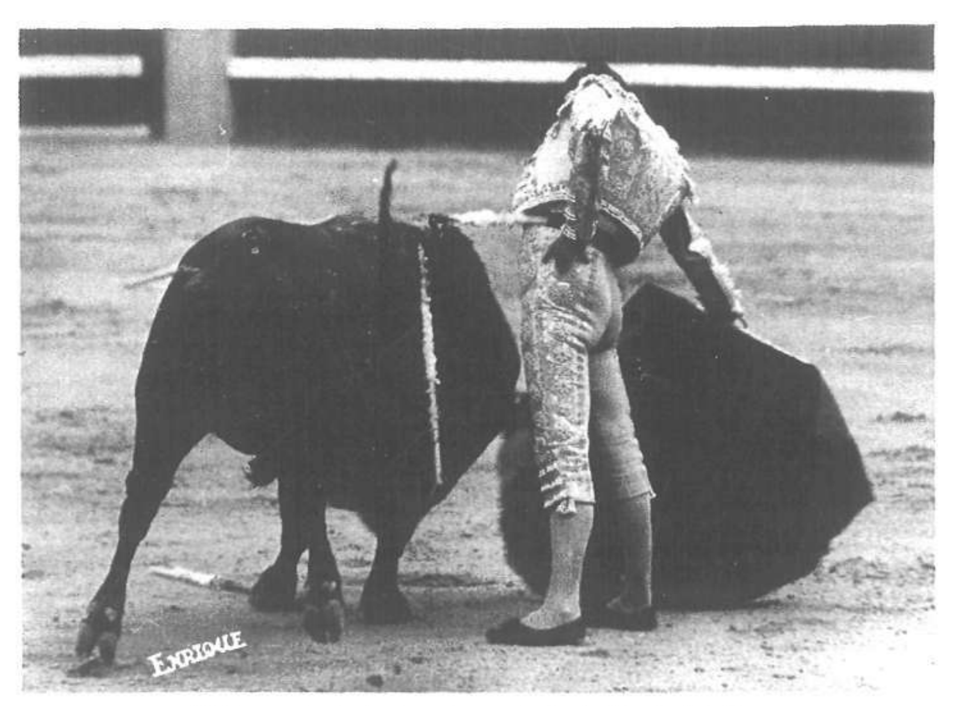




Gran remate de una suerte de capa. La media verónica de «Antoñete» con todo el sabor del toreo belmontino.



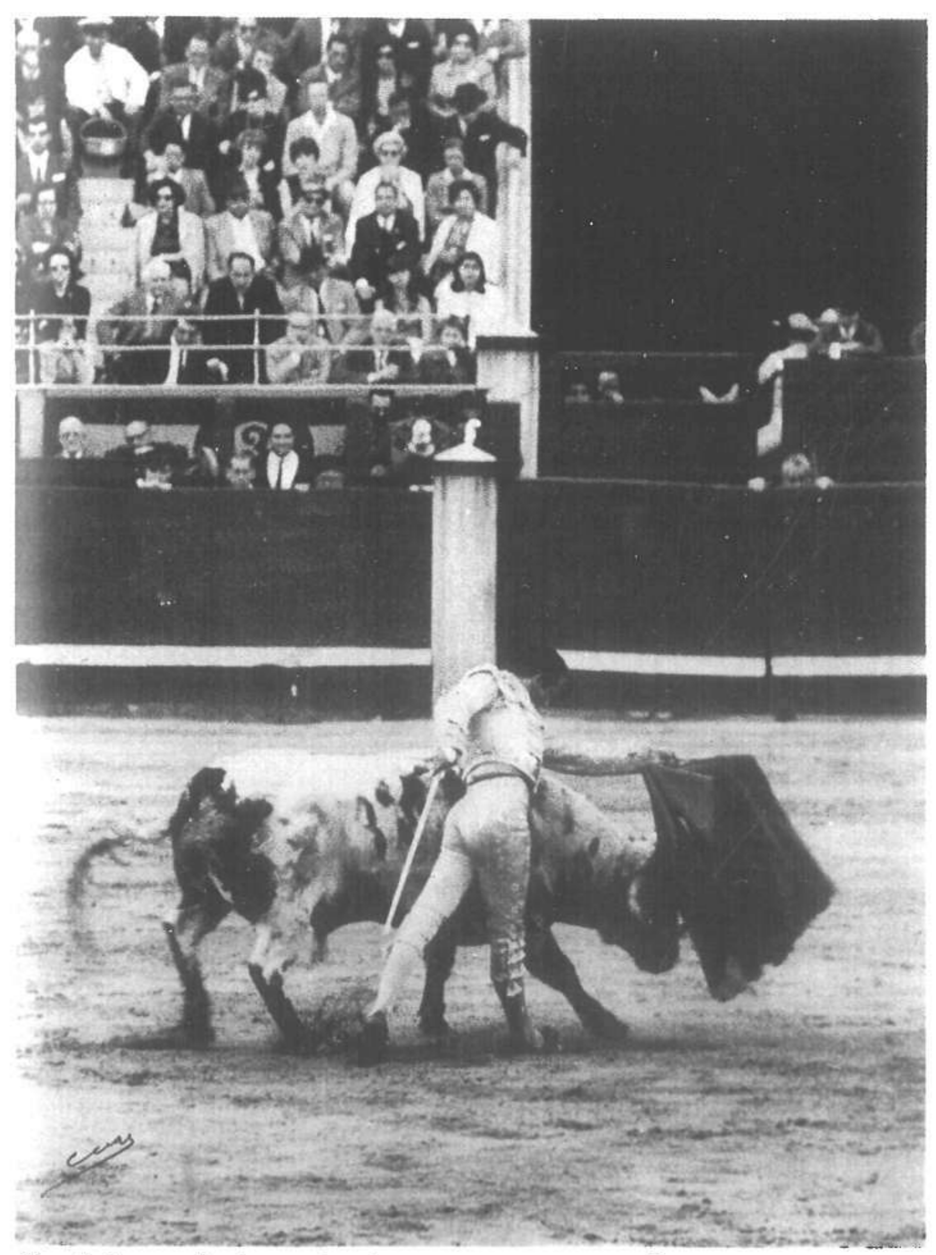
«Antoñete» realiza un toreo profundo, auténtico, a la vez técnico y artístico. En este natural se ve que el toro va a describir una media circunferencia, llevado por el pulso de la muleta del maestro.



El toreo conjuntado o la armonía de los contrarios.



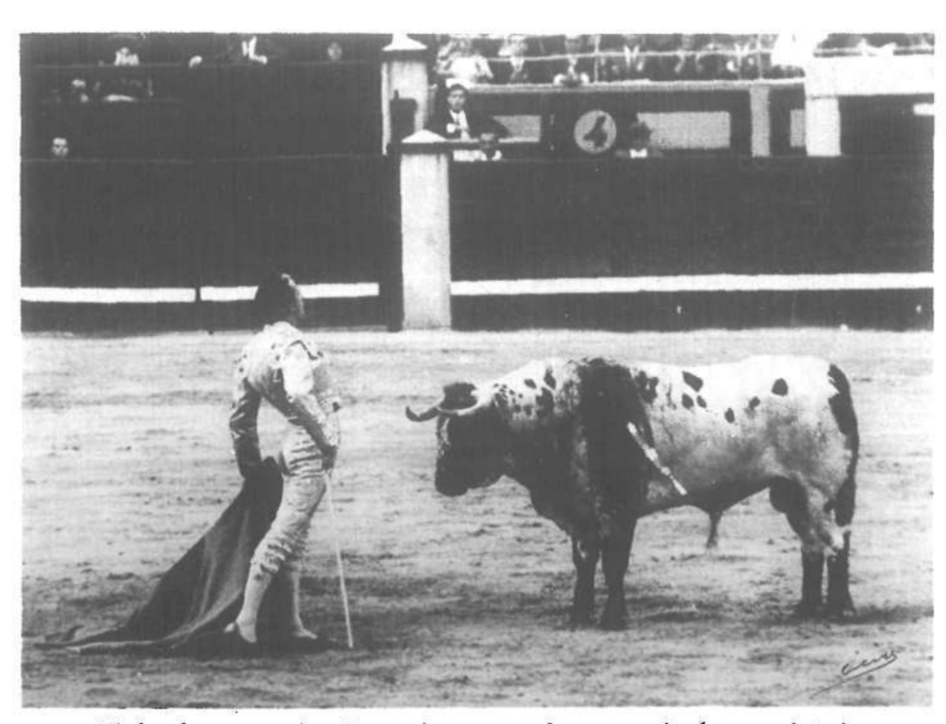
En este ayudado el temple de «Antoñete» se muestra en el espacio entre la muleta y el toro.



Una de las grandes faenas de «Antoñete» al célebre toro ensabanado de Osborne. El pase de pecho es el remate del mando y la celebración épica del toreo.



Cuando el adorno se hace toreo grande.



El desplante en «Antoñete» siempre es el comentario de una victoria.

lidia. Toro y torero se niegan en cada embestida, y la afirmación de uno supone el fracaso del otro. Sólo cuando la conjunción de ambos disuelve (¿o agudiza?) la pugna, el misterio del toro ha sido descubierto y el toreo resplandece. Es mentira; es una superficial tentación platónica creer que la faena ideal cae del cielo, que la regala el toro, que se la regala y nos la regala el torero. Si así fuera, la lidia carecería de sentido y el arte de torear no justificaría tan paciente espera.

Conviene retener esta clave conceptual sobre la que se asienta el toreo de Antoñete, porque en ese pleito de contrarios que es la lidia el torero es el que crea; por tanto, quien encarna la razón. Una razón que siempre debe ser superior en el torero que en el coro. Descubrir el «sitio» de cada toro, el temple exacto de su embestida, la profundidad y peligros de su trayectoria, el capricho de sus cambios de comportamiento son revelaciones que incumben al torero. El público jalea la revelación con el ole, pero cuando se descubre al toro en el tendido antes que en el ruedo los pitos y la bronca son su más exacta respuesta. El triunfo de la Razón, de una razón tan suprema que raya con el milagro, es la única historia que el público quiere ver contada en el ruedo. Delega en el torero, oficiante de la Razón, para que la interprete. Y por eso le consiente que vista de luces, una metáfora visual que confiere al hombre —el torero es todos— un protagonismo máximo en ese espacio circular, cuya concavidad se ha construido para repetir el cosmos y para recibir al sol, dios supremo que con su luz descubre los más recónditos secretos del universo. Los toros anuncian un emocionante culto solar; en última instancia son una fiesta del sol. Su entramado mítico y estético cuenta la pugna y el maridaje del sol y la sombra, del día y la noche, de la cadencia y la violencia, de la vida y la muerte, del ser y no-ser, del torero y el toro.

Cosmoagonía del círculo

El círculo, que en antiguo iranio se decía *mandala* y que para la filosofía zen significa iluminación, es la figura esencial de la plaza. El círculo, primera y última forma con que los hombres concibieron y conciben el cosmos, es, en los toros como en el *mandala,* el espacio donde sucede el camino iniciático, laberíntico, que conduce a los hombres a la Luz. Desde la rueda solar paleolítica descubierta en Rhodesia, que contiene el más antiguo de los dibujos mandálicos, hasta la teoría del universo curvo demostrada por Einstein, los hombres conciben redondo el infinito, así como según el psicoanálisis el círculo o la esfera simbolizan el «sí-mismo», un símbolo que expresa la totalidad de la psique.

Pero el «sí-mismo» no es una visión ensimismada del Yo, porque tiene igualmente que ver con su exterior. La obtención del «Tao» —y traigo a colación esta forma de conocimiento espiritual china porque ha tratado con mayor profundidad que otras doctrinas la búsqueda de la plenitud a través del ser y estar del hombre en el cosmos— es la suprema conciliación del Yo —lo que está dentro— con el Mundo —lo que está fuera—. La identidad del hombre, su plenitud, estriba en su relación con lo que hay fuera, y es, por tanto, el origen de su acción, la acción del hombre (esta visión del hombre en estado de actuar, de reconciliar el Ser y el Hacer, aleja el pensamiento taurino de cualquier concomitancia oriental). En el ruedo le compete al hombre la tremenda acción de torear, un ejercicio del espíritu que provoca la plenitud, bifurcación de doble dirección muy bien explicada por los taurinos: «Para torear bien hay que gustarse», luego hay que desdoblarse, ser actor de sí, para sí mismo y para los demás. En ese vértice donde se cruzan el toreo y su imagen reflejada, que viene de afuera —los toreros ven su toreo al escucharlo en el público— brota la plenitud, la iluminación buscada por los místicos, la luz circular del zen, el hilo blanco de Ariadna que revela el misterio, la luminosa armonía de contrarios que el hombre vestido de luces obtiene cuando el toro se somete en redondo al arte de sus engaños.

Pero el círculo de la plaza no procede de ningún pensamiento cosmogónico, como tampoco la teología medieval fundamentó la arquitectura gótica —parece ser que algunas veces, ya en el gótico tardío—. La creación circular de la plaza es un hallazgo genial, sin duda una creación inconsciente, cuya génesis hay que buscarla en la plaza mayor, el templo y el circo. La plaza mayor es el espacio donde la ciudad se mira a sí misma, donde se reconoce; un lugar de cotidiana convivencia, en el que cuando se suspendía la cotidianeidad había toros. Del templo, un espacio interior que Hegel definió como «un cierto lugar que se aparta y encierra en todos sus aspectos, un cerramiento en su sentido más completo», el coso taurino extrae su geometría fronteriza, concebida para restaurar una situación límite, y que delimita un espacio fuera del mundo. Es un microcosmos como el del circo, que era el lugar del suceso extraordinario, al principio marco de horror y, después, lugar de la paradoja, donde los cuerpos pesados se ejercitan en la ingravidez, donde lo que es no es, y otros sucesos de igual talante: como el toreo, que trueca la violencia en cadencia, el combate en acuerdo, y el toro, víctima propiciatoria, es el activo emisor del peligro; y el torero, oficiante del sacrificio, el receptor de ese peligro, a la par que un médium que comunica al público la conciliación paradójica del arte.

Sin embargo, a pesar de que el círculo taurino no se crea para sim-

bolizar ninguna cosmogonía, la simboliza inconscientemente. Pero vayamos por partes: la única explicación razonable que justifica el espacio circular de la plaza es el toreo. No me cabe duda de que el primer arquitecto que construyó la primera plaza de toros redonda sabía torear, pues el círculo no es sólo el más perfecto dibujo del tiempo infinito —siguiendo eternamente su línea siempre el principio es el fin—, sino que en el ruedo el toro pierde el sentido direccional de su marcha y en la desconcertante línea curva no encuentra lugar para la querencia: barbeando tablas se desengaña el toro manso. El ruedo es el círculo imaginario que reproduce el ámbito circular que todo toro se traza en el campo y, traspasado el cual, ataca. Es el lugar del combate, el terreno del toro. Es el Centro, un espacio prohibido a los hombres y donde los toreros torean.

El toreo es redondo, o no es. Cuando el caballo, que también torea, quiere sortear la embestida del toro —más veloz que su galopada— le cuartea en redondo. Así quiebra la embestida, o la templa ciñéndola a su grupa, porque el toro, que sólo entiende su ataque como una proyección en línea recta, se desconcierta y se para al final del quiebro, o se somete, es decir, acompasa su embestida a la galopada del caballo. En el toreo de a pie, donde sólo corre el toro, éste se proyecta horizontalmente y se somete girando en torno al hombre, la vertical que embarca y conduce su embestida. Y esta primera ley geométrica, fundamento elemental del toreo, se conjuga con otra geometría, dramática, que trata de las relaciones del espacio con el ser. El círculo en el torero es una idea, un lugar imaginario situado dentro de sí mismo. Es el Centro, su centro. Sólo el hombre centrado, dueño de sí mismo, puede torear. O sea descubrir el centro del toro, atravesar la puerta de su misterio. Algo que los taurinos llaman «cruzarse» y que significa situarse en la trayectoria del toro, dentro de su terreno, un lugar que muy pocos intuyen, y de éstos, sólo algunos se atreven a pisar. Son unos escasos centímetros que determinan el ser o no ser del toreo y del torero. «Para torear hay que centrarse», afirman los aficionados. Centrarse consigo mismo —el valor es la apoyatura del pensamiento torero— para «coger el sitio» al toro y hacer que se centre con uno —o centrarse uno con él, nunca se sabe—. Cuando el torero está descentrado, o se descentra, es el toro quien manda, el dueño del centro, y el torero anda a la deriva, huyendo o a merced de incontroladas embestidas. Y cuando torea se encuentra consigo mismo en un acto de suprema conciliación de la naturaleza, que consiste en someterla mientras ataca. Un ataque que acompasa, poéticamente, a su danza circular en el espacio y en el tiempo.

La tauromaquia de Antoñete es la que con más fuerza explica el éxtasis circular del toreo, su discurso en espiral, la versificación de una

danza asentada en el peligro y que rima efímeras y cadenciosas estatuas de fuego. Lleva a la conjunción más intensa la armonía de los contrarios, después de haber expresado previamente el antagonismo de lo que antes estaba separado.

Síntesis del temple

Hace tiempo, Antonio Bienvenida confesaba al pintor José Díaz y al escritor Pedro Beltrán que «Antoñete era quien más lejos había llevado el temple que iniciara Juan Belmonte y desarrollara Domingo Ortega». Esa confidencia privada y, por consiguiente, desinteresada, yo la asumo como una ratificación de lo que voy a decir. No se puede comprender el toreo de Antoñete —al menos su génesis— sin las aportaciones de otros toreros que le precedieron.

Antoñete llegó al toreo a principios de la década de los cincuenta, unos años taurinamente prodigiosos, en los que aparecen o están una primera fila de toreros que sintetizan el proceso estético iniciado por Juan Belmonte. Este fue un innovador, un revolucionario y, por lo mismo —como observa Bergamín—, un clásico. De él emanan las reglas, la formalización de algo anteriormente intuido —yo estoy seguro de que antes, alguna vez, se toreó como lo entendía Belmonte: El Espartero quiso hacer la revolución belmontina, pero no descifró las reglas y le mató un toro en el empeño—, que resumen sus tres preceptos, «parar», «templar» y «mandar». No deben tomarse como normas exclusivamente técnicas que sustentan el toreo: la forma es siempre expresión de una actitud espiritual. Parando, templando y mandando el toreo combinó su destreza deportiva con una determinación dramática: para dominar al toro había que entregarse a él. Es decir, *ocupar su terreno* —el lugar donde todo toro bravo siempre embiste y que exige del torero una comprensión profunda de su conducta—, *pararse* —adueñándose del sitio mediante el mando que embarca la embestida— y *rematar* el mando acompasadamente —obligando al toro a salirse de la suerte para volver a citar bajo la misma ley.

Estos principios son el embrión del lenguaje taurino, codifican el pase, que es un fonema de significados abismales y de bárbara belleza, de pura belleza. Practicada así la suerte, el toreo, que sucede silenciosamente en el tiempo, encuentra su respuesta más exacta en el ole, una palabra a medio camino entre el grito y la idea, un fonema circular que descubre y saluda la revelación del arte, el nexo de comunión entre el hecho y su eco, la expresión más sutil, íntima y colectiva de la Fiesta.

Sin embargo, a las reglas belmontinas les faltaba sintaxis. Yo no digo que Belmonte no haya toreado seguido en sus comienzos, que no

hilvanara pases. Muchos años antes, cuando los toreros andaban descubriendo las formas de su lenguaje, la suerte se practicaba natural, y acto seguido se realizaba contraria, o bien el diestro se cambiaba el engaño de mano.

La sintaxis del toreo, el toreo ligado, Guillermo Sureda se lo atribuye a Manuel Jiménez (Chicuelo). Yo, personalmente, creo al estupendo crítico mallorquín. Tuve ocasión de charlar largamente con él sobre el tema, antes de su muerte. Pero siempre pensé que Belmonte, cuando legisló su toreo en la década de los veinte, ya había incorporado la sintaxis chicuelina. Supongo que sí por el clamor que levantaban sus grandes faenas.

El discurso torero, que es un lenguaje versificado, seriado, puesto que sucede en el tiempo, encontró su temple más largo, su fiato más cadencioso, con Domingo Ortega, que se paraba a la hora del cite, embarcaba lentamente la embestida del toro y se iba andándole un poquito a la hora de rematar, dulcificando el tiempo del pase, para volver a citar con la misma verdad que al principio. Para ello, Ortega necesitó añadir un precepto más a los tres cánones belmontinos: «... y cargar». Cargando la suerte, Ortega alargaba el pase y perdiendo terreno en el remate prolongaba el toreo más allá del mismo pase.

Manolete, torero denostado por los que no entienden de esto, y también por algunos que entienden, no cargaba la suerte. Su capacidad de poder con el toro, de sacar a luz todo lo que su misterio negro lleva dentro, se basaba en la proximidad, que tuvo en su día una lectura heroica; el patetismo de la estética manoletista se manifestaba mediante una fusión de los terrenos del torero y del toro, y tuvo su solución en otro nexo que tenía la misma finalidad que el andar orteguiano, el juego de muñeca para rematar cadenciosamente el pase y ligarlo con el siguiente.

Pues bien: Antoñete, que se crió en la plaza de toros de las Ventas, vio torear a Belmonte —en festivales—, estuvo en los entrenamientos de las figuras de entonces —que utilizaban el coso de las Ventas—, y, según él me ha confesado, apreciaba el temple de cada uno de ellos, haciendo de toro a los maestros. Antoñete ha sido el mayor artista que ha surgido de la catedral del toreo. Si afirmara que la tauromaquia de Antoñete es una síntesis de las sucesivas creaciones de los maestros que vengo de nombrar, no exageraría. El toreo de Antoñete se basa en los tres preceptos belmontinos: sabe irse andando a los toros cuando éstos lo exigen como recurso, o rematar el pase mediante el más templado giro de muñeca, después de haber cargado la suerte ciñéndose en una distancia casi manoletista. Pero esto equivaldría a describir su tauromaquia como un toreo sincrético, como una suma perfecta y crepuscular.

Nada más lejos de la verdad. Todo gran torero ha tenido que hacer, necesariamente, una aportación personal a la geometría del toreo. Antoñete incorpora al lenguaje del toreo inaugurado por Juan Belmonte un precepto paradójico: el cite sin citar, que es la máxima expresión del toreo ligado, el resultado más profundo del mando —mandar sin mandar, crear la apariencia de colaboración entre torero y toro en lo que es un acto de real sometimiento—. En efecto, si Antoñete en su primer enfrentamiento con el toro sí le cita, cuando ha roto la frontera y está conjuntado con él ya no cita: se coloca —es decir, su colocación en el terreno del toro es, de por sí, un cite: saca bravura donde para otros toreros no la hay—. ¿Y dónde se coloca? Con tremenda sencillez, sin alardes, se coloca cruzado, en un terreno donde si el toro proyectara rectamente su embestida sería arrollado. Una colocación que ya supone un «cargar la suerte», pues no hay ya paralelismo en el toreo, sino cruce —desde el inicio—, encuentro, un vértice de conjunción que provoca desde el inicio del pase el ole estentóreo, compacto, colectivo. Esa hondura tangencial del toreo es posible en virtud de otra colocación: la posición del engaño, que obliga leve y férreamente —y este mando admirable nadie lo ve, ni el público, ni los aficionados— la embestida del toro, una embestida con todas las ventajas para la bestia —donde, como antes decía, casi siempre embiste—. La conjunción del toreo —ese coito geométrico, lo que está junto, esa armonía de dos contrarios que al inicio el maestro había mostrado separados— oculta el mando del torero, y es tan grande que no necesita mostrarse. En el toreo transparente de Antoñete parece como si fuera la voluntad del toro la que invitara al toreo, porque el torero hace su dominio invisible, regalando todo el protagonismo a su enemigo, para consumar después la suerte en un embarque que le devuelve un protagonismo en el fondo nunca perdido. Esa apariencia paradójica revela la poderosa fuerza de su antítesis: quien protagoniza la fuerza es el que obedece; quien tiene el poder sólo insinúa levemente su mando.

Vuelve la luz, ataca la noche. Ya está aquí el matrimonio del cielo y el infierno; se restaura la danza primordial del hombre y el toro, el acoplamiento circular de lo que se opone. Jung, cuando indagó psicoanalíticamente el secreto de la flor de oro, escribió: «El curso circular no es meramente movimiento circular, sino que tiene, por un lado, el significado de un aislamiento del recinto sacro, y por otro, el de fijar y concentrar; la rueda solar comienza a correr, es decir, el sol es vivificado y comienza su carrera; en otras palabras, Tao —el sentido— comienza a actuar y asumir la conducción. El hacer se trueca en no-hacer (¿quién torea, Antoñete o el toro?), esto es, todo lo periférico es subordinado al comando de lo central (naturalmente, el toro al torero); por

lo tanto, se dice: «Movimiento es otro nombre para la dominación». Psicológicamente, ese curso circular sería un dar vueltas en círculo en torno a sí mismo, con lo cual quedan implicados todos los aspectos de la personalidad. Los polos de lo luminoso y lo oscuro son puestos en movimiento circular (el torero y el toro) *.

La destrucción del tiempo

El tempo —temple— antoñetista siempre me ha hecho sentir el toreo como el desgranarse de una melodía mozartiana, como la suprema sencillez de lo complejo y lo perfecto. Si el toreo es poner luz, con el engaño, a la embestida del toro, sometida a una geometría inteligente creada por el hombre, el tiempo de esa luz discurrida en redondo, en el espacio circular que describe la forma pitagórica de lo perfecto, círculo mágico donde vive la plenitud, la muñeca de Antoñete —ligando el toreo— lo transforma en la espiral, símbolo de la eternidad, como certeramente afirmaron los antiguos.

La percepción del toreo, el misterio central del toro, el secreto que guardaba el minotauro, se desvela en forma de luz a través de un tiempo que se destruye: torear es dilatar lo efímero, adentrarse en un espacio circular creado para el olvido de sí mismo, para que el público se transforme en coro y el éxtasis aparezca como una luz dinámica, versificada, que somete el tiempo, la realidad —encarnada por la embestida del toro—, al mando único de la armonía, a su danza acompasada. Es el dominio de la rotación universal a manos del hombre, la comprensión rimada de lo cósmico, la conciliación de Apolo y Dionisio, la solución del enigma, la última puerta del laberinto.

El toreo de Antoñete, acoplamiento de luz y sombra, «alterna la lucidez del paraíso con la noche profunda, plena de terrores», como cantara Goethe. Es un instante o el infinito, un tiempo no sometido a la ley del reloj, del que la gente regresa poseída por el toreo y, después, atribulada, vuelve a una realidad que se siente como náusea. Cuando surge el toreo, poder absoluto del hombre sobre la naturaleza y el destino, capacidad máxima de creación, destreza trasmutada en magia, la luz lo disuelve todo. Es difícil discernirlo. La gente, extasiada, no ve el toro, ni al torero. Está cegada, iluminada, por la luz del toreo. En estas ocasiones la cogida sorprende, caprichosa, como el furor inexplicable del volcán. La cogida del torero tiene ese tremendo *pathos,* porque es una derrota colectiva, es el fracaso del hombre en el cosmos, la ruptura de la luz en mil cristales, la suspensión en tinieblas de una realidad iluminada.

---

* Los entre paréntesis son, por supuesto, míos.

La luz, armonía celeste, y el misterio negro, subterráneo, conviven en la fiesta de toros. Son los dos signos de una cosmogonía que busca la plenitud, la estática serenidad en un dinámico estado de lucha, el placer envolviendo al miedo, un ensimismamiento del hombre en su acción, un éxtasis que se mueve dentro de un tiempo distinto, la luz diamantina que libera el placer del toreo con la estocada, muerte de nuestro contrario. Para resucitar cuando de nuevo se abra el toril.

El toreo siempre es recuerdo, la inspiración siempre es recuerdo —perdón por el ramalazo platónico—, y, por eso, Juan Belmonte asentó su revolución y se hizo clásico después de su primera retirada, y por eso Antoñete descubrió la transparencia del toreo ligada después de su primera retirada; cuando en el retiro soñaron el toreo. Sólo el recuerdo, que en la fiesta de toros también es conocimiento, permite la creación al instante. El recuerdo es depositario y guardián de la luz, la posibilidad de que el diestro haga al toro todas las preguntas a que la lidia obliga. Una lidia que opone la razón al misterio y que repite, ritualmente, el combate primordial, la primera batalla del hombre con la naturaleza, el primer acto de rebelión de la inteligencia, la victoria sobre el toro, dios subterráneo, hijo misterioso de la tierra, su igual, su contrario: para destruir el tiempo real, para restaurar el tiempo del mito.

JOSE CARLOS AREVALO

Pintor Juan Gris, 5
MADRID

ELEGIA PARA MARIA, LA DE "EL TUNEL" *

A Ernesto Sábato, por tantas cosas.

Como un golpe de soledad, mucho más triste,
Sopla el viento, arrugando la mañana
Y enhebrando collares de hojarascas
que a lo lejos se lleva, sin ponérselos.

El tiempo inventa minutos doloridos
Y los engancha en la forma de las cosas,
Mientras mi angustia, como perro abandonado,
Pasea su condición inevitable
Entre cuatro paredes friolentas.

El corazón, llovido, desesperado,
Abre su libro de muertes y de gozos.

Oh, domesticadora de mis asombros,
Cómo me gustaría que estuvieses...

El luto hace impreciso nuestro día implacable
Y en su transcurso, aquello que siempre hemos amado,
Rueda hacia los lugares comunes de la nada.

Oh, domesticadores de mis asombros,
Cómo me gustaría que estuvieses...
Porque, a pesar de todo, entonces sí
Mi tristeza reventaría como espiga
Y la sangre alzaría el letargo
Del sueño inaccesible.

Y es que, como bien lo sabes, querida,
Así como la abeja engrandece la flor al pisarla,
Tú, sobre mi sombra decidida,
Haces tibias y cómodas las horas.

ARIEL FERRARO

Alfonso XIII, 19, 1.° B
MADRID-18

* Por un error de composición no apareció este poema en el volumen de homenaje a Ernesto Sábato, como correspondía. Lo incluimos en el presente número, rogando a nuestro colaborador Ariel Ferraro que ejerza la generosidad de disculparnos. *(R.)*

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas

LA POESIA CHICANA EN ESPAÑOL

La poesía chicana contemporánea se escribe principalmente en el suroeste de los Estados Unidos de Norteamérica, es decir, en Texas, Nuevo México, California, Arizona y Colorado. Casi todos los poetas son de ascendencia mexicana y, por lo mismo, escriben tanto en español como en inglés o entremezclando ambos idiomas. La poesía escrita del todo en inglés, dentro del precario interés norteamericano por esta literatura, es la más conocida a causa de su más cómodo mercado en un país predominantemente anglófono. Es bastante difícil conseguir los libros de poesía chicana escrita en español, pues la mayoría de ellos han sido publicados por casas editoriales muy pequeñas para competir con los monstruos libreros de ese país. De esta forma resulta más práctico acercarse a la poesía chicana en español a través de las antologías que la incluyen, como la exclusivamente dedicada a ella: *Poesía chicana,* editada por Fernando García Núñez (México, D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1979), o las antologías generales *Festival de Flor y Canto: An Anthology of Chicano Literature,* editada por Alurista *et al.* (Los Angeles, California, University of Southern California Press, 1976), y *El Espejo/The Mirror: Selected Chicano Literature,* 5.ª edición revisada (Berkeley, California, Quinto Sol Publications, 1972)[1].

Los poetas chicanos, así como su gente, consideran tener identidad propia muy distinta al común del resto de los norteamericanos. Esta actitud identificatoria no es nada fácil para ellos. Hace ya más de un siglo (desde 1848) que luchan por conservar su lengua y modo de vida ante la amenaza aplastante de la mayoría anglosajona. Esta lucha se ha visto más palpablemente organizada en el «Movimiento Chicano», que cobró mayor fuerza en los años sesenta de nuestro siglo. Hoy persiste el combate, aunque tal vez no con las mismas muestras pasionales de entonces. Mas si el chicano desea ser tal, siempre tendrá que estar en

[1] Editada por Octavio Ignacio Romano-V. y Herminio Ríos C. La localización certera de autores y títulos de y sobre poetas chicanos, así como de la literatura chicana en general, se expedita grandemente con el uso del magnífico libro de FRANCISCO A. LOMELÍ y DONALDO W. URIOSTE: *Chicano Perspectives in Literature: A Critical and Annotated Bibliography* (Albuquerque, New Mexico: Pajarito Publications, 1976).

plan de lucha, independientemente de cuáles sean las concesiones otorgadas por el *status quo* anglosajón. Esto se desprende de su situación de inquilinos en una nación que no les pertenece. El tantas veces proclamado territorio de «Aztlán» no existe políticamente, aunque sí tiene existencia espiritual robusta en sus ideales [2]. Quienes tienen una patria geográfica y política es factible que desarrollen un sistema de vida propio, pero los chicanos carecen de ella. Ellos, a pesar de ser legítimos ciudadanos norteamericanos, no se identifican con el sistema de vida estadounidense. Están convencidos, idealmente hablando, de que el suroeste de los Estados Unidos les pertenece, y añoran su posesión efectiva. Mas la brutalidad cotidiana les hace ver groseramente a quiénes pertenece el suroeste.

Las circunstancias de la realidad chicana exigen necesariamente una poesía conflictiva y encaminada fundamentalmente al principal objetivo de su lucha: la sobrevivencia de los chicanos como tales. Esto ha dado unidad temática a esta poesía que es predominantemente identificatoria. Al poeta le interesa definirse para delimitar más sus diferencias con el anglosajón y también con el mexicano residente en México. Pero la definición no está a la mano; hay que buscarla fatigosamente. Casi no hay poeta que no dé muestras textuales de esta búsqueda, la cual no siempre comienza por un análisis de la cultura propia, sino por un rechazo estereotipado de la cultura estadounidense. Al menos así lo muestran casi la totalidad de los poetas de los años sesenta, quienes en su afán de distinguirse llegaron a considerar como presupuesto fundamental el *slogan* movimientista: «Dentro de la Raza [los chicanos], todo; fuera de la Raza, nada» [3]. Esta cerrazón a todo lo no chicano equivaldría en las naciones geográfica y políticamente delimitadas al nacionalismo extremo.

El problema de los poetas de los sesenta es que orientaron casi todas sus creaciones hacia el mundo anglosajón, por paradójico que esto parezca. En ese tiempo se escribió la poesía panfletaria, acalorada, donde sí se repetían mucho las palabras «chicano» y «Movimiento», pero en verdad estaba saturada de insultos exaltados, pero ingenuos y estereotipados, contra el anglosajón. Tal vez, bajo un punto de vista estético, ésta sea una poesía débil, pero con toda seguridad tuvo una función importante en el incremento de los ideales movimientistas. Fue poesía orientada hacia la inflamación de los sentimientos identificatorios en el pue-

[2] *El Diccionario de mitología náhuatl*, del Dr. Cecilio A. Robelo (México, D. F.: Ediciones Fuente Cultural, 1951), pág. 28, define así a Aztlán: «Lugar ocupado primitivamente por los mexicanos, del que vino el nombre de Aztecas. Su situación ha sido objeto de innumerables investigaciones y permanece ignorada hasta hoy. Se cree generalmente que estaba al Norte del Golfo de California». Los chicanos utilizan ese nombre de Aztlán para referirse a su patria espiritual, la cual estaría localizada más o menos en el mítico Aztlán azteca, principalmente en el área donde actualmente hay más concentración demográfica de chicanos, o sea en el sudoeste de los Estados Unidos de Norteamérica.

[3] Ver Abelardo Delgado: *It's Cold: 52 Thought-Poems of Abelardo* (Salt Lake City: Barrio Publications, 1974), pág. 92.

blo. Allí se hacían ver principalmente las injusticias tan conocidas de los anglosajones hacia los chicanos. Entre los poetas totalmente convencidos de la función política, social y militante de la escritura se encuentran Ricardo Sánchez y Abelardo (Lalo) Delgado, aunque ellos han superado la poesía panfletaria. Sánchez es un ex presidiario que ha desarrollado con gran libertad verbal temas básicamente relacionados con los «barrios» urbanos y los fundamentos de una cultura peculiar. Según él, la esencia de la poesía chicana es obligatoriamente política, a causa de la tensión constante exigida al chicano por la presión e influencia de la predominante cultura anglosajona [4]. Lalo Delgado más o menos acepta la línea de Sánchez, aunque no comparte su intransigencia. Lalo escribe aparentemente con el descuido propio de los trabajadores agrícolas migratorios de los Estados Unidos, cuyo mundo intenta presentar [5].

La actitud demoledora e iconoclasta, en su interés de preservar lo chicano, se extendió más allá de los ámbitos anglosajones. Incluyó también un rechazo por parte de algunos poetas de todo lo que pudiera sugerir una identificación unívoca entre chicano y mexicano. Fue entonces cuando algunos hablaron de cercenar la infiltración cultural mexicana, para conservar más pura su identidad. Semejante actitud se tomó hacia lo español y hacia lo latinoamericano, pero de ninguna manera incluyó lo azteca, que fue exaltado y considerado como base de la nación chicana. Desde entonces hasta el presente abundan los simbolismos, los motivos, la mitología y hasta los términos nahuas en la poesía chicana. Así, Rafael Jesús González y Alurista (Alberto Baltazar Urista Heredia), sin haber ellos caído en la iconoclastia, aluden a lo azteca en casi todas sus poesías. El primero es un profesor universitario de filosofía e inglés que gusta de la precisión y la sutileza al escribir [6]. El segundo experimenta de continuo técnicas poéticas diversas, pero siempre las acompaña de una rítmica fusión del inglés y del español [7].

La demolición llevó también a un presupuesto teórico todavía no del todo superado entre algunos escritores, según los cuales la literatura chicana únicamente puede ser entendida en su integridad por chicanos. Esto exigiría que los críticos de tal literatura fueran también chicanos. Este presupuesto teórico tiene su razón de ser en el temor de los autores de que sus escritos fueran valorados con métodos críticos imperialistas, es decir, norteamericanos. Eso daría a su literatura un *status* colonial seme-

---

[4] Ver RICARDO SÁNCHEZ: «Some thoughts: on writing», en *HechizoSpells* (Los Angeles, California: Chicano Studies Center UCLA, 1976), págs. X-XX. Hasta el presente éste es el libro mejor logrado de SÁNCHEZ, quien ahora se encuentra lejos del panfletarismo dominante en su libro *Canto y grito mi liberación (y lloro mis desmadrazgos...)* (El Paso, Texas: Mictla Publications, Inc., 1971).

[5] Dos poemas, entre muchos otros, que ejemplifican este aspecto en la poesía de ABELARDO DELGADO son «El imigrante» y «El Río Grande» en chicano: *25 Pieces of Chicano Mind* (El Paso, Texas: Barrio Publications, 1972).

[6] Ver RAFAEL JESÚS GONZÁLEZ: *El hacedor de juegos/The Maker of Games* (San Francisco, California: Casa Editorial, 1977).

[7] Ver ALURISTA: *Floricanto en Aztlán* (Los Angeles, California: University of California, 1971).

jante al de la situación social del chicano. El paso de los años ha hecho ver que no andaban tan equivocados, pues todavía hoy la literatura chicana tiene un lugar secundario en los círculos académicos estadounidenses, aunque algunos de ellos, como la Modern Language Association of America, la American Association of Teachers of Spanish and Portuguese y la Latin American Studies Association sí la hayan ya incluido en sus reuniones profesionales.

Algunos escritores, a pesar de entender las razones de tal presupuesto teórico, han visto los riesgos implícitos en él. Lalo Delgado ha confesado que de seguir fieles a tal principio el chicanismo se asfixiaría en sí mismo [8]. Por ello ha propuesto una apertura. Pero no todos han reaccionado así; algunos creen que la realidad chicana es tan peculiar que los no chicanos difícilmente la captan tal cual es. De ser cierta esa aseveración, presentaría varios problemas hermenéuticos nada favorables a la literatura chicana. Entre otras cosas, ella sería de una especie tan singular que, a diferencia de otras literaturas del mundo, podría ser íntegramente entendida sólo por los chicanos mismos. Esta singularidad podría implicar cualquiera de las dos cosas siguientes: o esa literatura está estructurada para ser dirigida únicamente a los chicanos, y entonces estaría encerrada en su ámbito propio y no tendría caso hablar de ella fuera de su círculo, o los escritores chicanos no se sienten con las cualidades suficientes de expresión para comunicarse con todos los hombres. Personalmente, yo creo que ninguna de las dos opciones es verdadera y que tal principio teórico irá haciéndose cada día más a un lado, como ha sucedido desde su formulación hasta ahora.

La formulación de ese presupuesto trajo al menos una ventaja al escritor chicano: la exigencia de que su discurso sea aceptado con todas sus características lingüísticas, independientemente de las normas vigentes en otras partes. Ellos hacen de su forma de expresión uno de los fundamentos más valiosos para su propia identificación. Creemos que esto es algo que no siempre se ha entendido en el mundo hispánico. En las pocas ocasiones en que se hacen reseñas periodísticas de lo escrito por chicanos, a veces se critica el vocabulario o las construcciones sintácticas propias de ellos. Opinamos que una actitud semejante tendría, entre otras cosas, que hacer una revisión concienzuda de las «incorrecciones» de lenguaje encontradas en la poesía gauchesca del Uruguay y de la Argentina, por ejemplo. La peculiaridad lingüística del habla chicana favorece la experimentación verbal en la poesía. De acuerdo con

[8] Abelardo Delgado en *It's Cold: 52 Cold Thought-Poems of Abelardo*, pág. 92, dice: «... I thought about our slogan 'Dentro de la Raza todo, fuera de la Raza nada', and I almost wept because it implies nothing more than a prison, a limitation and that is a contradiction to Chicano spirit». Debemos esta cita a Francisco A. Lomelí y Donaldo W. Urioste: *Chicano Perspectives in Literature...*, pág. 21.

Rafael Jesús González, el habla chicana implicaría el inglés, el español, el «pachuco» (el caló de los barrios) y el náhuatl.

Una vez que fue superada la búsqueda de la identidad en el ataque esterotipado de la cultura norteamericana, el poeta chicano se fijó en la propia realidad de su gente y empezó a cuestionarse el nombre de «chicano» [9]. Esta pregunta cabe muy bien dentro del marco social en que vive el poeta, porque no a todos los norteamericanos de ascendencia mexicana gusta ese nombre. A la mayoría de los que no se consideran chicanos les parece denigrante esa denominación; creen que ese nombre reúne en sí mismo cierta clase de individuos de ascendencia mexicana carentes de todo deseo de superación económica y social, pero con actitudes radicales en cuestiones políticas.

Los autores chicanos son conscientes de esas divergencias, según lo manifiestan en sus poemas; pero sus actitudes ante ellas varían. Para algunos, no tiene importancia capital el nombre y aceptan como equivalente palabras tales como «Tex-Mex», mexicano, hispano, latino, pocho, etc. [10] Según ellos, inclusive las personas que no se consideran chicanas, de hecho lo son. Aunque tales poetas no explican la razón de tal contingencia en la cual no tiene cabida la propia elección. Otros consideran que se es chicano por decisión personal, aunque aceptan que los otros términos sustitutivos formaron parte del pasado, o sea antes de que se tomara consciencia más definida de su identidad. Además, reconocen que el declararse chicano implica un desafío a la sociedad anglosajona dominante: «Chicano is an act of defiance» («ser chicano es un desafío») [11]. Esta posición concuerda con las conclusiones obtenidas en un simposio titulado «¿Por qué chicano?», celebrado en la Universidad de Texas en El Paso los días 7 y 8 de septiembre de 1977. Allí se llegó a determinar que el ser chicano implica una decisión personal, acompañada de ciertos compromisos políticos, sociales y culturales distintos a los del mundo norteamericano.

Independientemente de la posición tomada con respecto al término «chicano», los poetas tienen comunidad temática en lo que se refiere a la familia, el barrio y México. La familia es presentada como la base de la vida chicana. En ella impera la actitud machista del padre y los hermanos, así como el respeto de los hijos hacia los padres; aunque encontramos poemas en los cuales los hijos critican las actitudes políticas moderadas de sus padres. Los poemas sitúan a la mujer predominantemente como ama de casa y fidelísima a su hombre, sin importar que éste

---

[9] Ver a este respecto «Sobre el término 'chicano'», de Tino Villanueva, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 336, junio de 1978.

[10] «Tex-Mex» es una combinación abreviada de texano-mexicano; «pocho» es el nombre un tanto despectivo que los mexicanos acostumbraban dar a los norteamericanos de ascendencia mexicana.

[11] «Chicano is an act of defiance» es un poema de Tino Villanueva en *Hay otra voz poems (1968-1971)* (New York: Editorial Mensaje, 1972).

tenga relaciones extramaritales estables. Todos estos aspectos pueden verse, por ejemplo, en la obra de Sergio Elizondo, poeta de decidido sabor costumbrista, salpicado frecuentemente de humorismo. Sus escritos son un viaje sutil y profundo por la vida chicana de antes y de ahora [12].

El barrio es el espacio de la familia. Es allí donde se crea un lugar peculiar dentro de la ciudad anglosajona para conservar mejor las tradiciones. El barrio es un mundo totalmente chicano. Allí no tiene dominio la cultura norteamericana. Es algo así como el pequeño Aztlán territorializado verdaderamente. De allí la lucha por conservarlo, aunque también hay poetas que se oponen a su existencia así como está, porque creen que su permanencia significará el subdesarrollo social, económico y cultural de los chicanos allí residentes. En el barrio, de acuerdo a los poetas, permea el espíritu de hermandad que une a la «Raza», es decir, a los chicanos todos. En sus propios términos a ese espíritu se le llama «carnalismo». Este y la Raza son objeto de numerosos poemas.

Otro tema común es el de México. A veces, sintiéndose desterrado el poeta, ve a México como un paraíso. Otras, simplemente le trae recuerdos nostálgicos de los parientes que vinieron de allá. En ocasiones se hace alusión no tanto al México actual, sino principalmente al prehispánico y al revolucionario. La mayoría de los poetas chicanos aceptan como verdadera la historia oficial de México, como puede verse, por ejemplo, en el largo poema épico de Corky González «Yo soy Joaquín» [13]. De este modo, los héroes oficiales mexicanos lo son también de los chicanos. Los poetas muestran dolor ante la actitud de algunos mexicanos hacia los chicanos. Se quejan de no ser aceptados ni en los Estados Unidos ni en México, a pesar de que fue este país quien los «vendió» a los anglosajones. La actitud crítica ante México está representada por Rafael Jesús González, quien no parece aceptar tan fácilmente la historia oficial mexicana en su poema «México» [14]. La poesía chicana también muestra algunas repercusiones de acontecimientos latinoamericanos no mexicanos, como el caso de Cuba (principalmente la muerte del Che Guevara) y el de Chile.

Dentro de los asuntos internos preocupó sobremanera a los poetas la guerra de Vietnam. Ellos siempre criticaron duramente la intervención estadounidense, pero todavía más el enviar a los frentes de combate a tanto chicano. Ellos consideran que la guerra de Vietnam sirvió al espíritu de unidad, pues al regresar los veteranos chicanos crearon una fuer-

---

[12] Ver SERGIO ELIZONDO: *Perros y antiperros: una épica chicana* (Berkeley, California: Quinto Sol Publications, Inc., 1972).

[13] RODOLFO «CORKY» GONZÁLEZ: *I am Joaquín/Yo soy Joaquín* (New York: Bantam Pathfinder Editions, 1972).

[14] «México», de RAFAEL JESÚS GONZÁLEZ, en *El Espejo/The Mirror: Selected Chicano Literature*, 5.ª edición revisada.

za política importante. Además, los poetas se interesan por las demás minorías étnicas de su país. Algunos han hecho ver la hermandad existente entre los grupos minoritarios.

La más reciente poesía chicana ha extendido su temática a objetivos más universales. Hoy no es raro encontrar poemas acerca del tiempo, la angustia, Dios, etc. Tal es el caso de Aristeo Brito, Tino Villanueva y Javier Gálvez, entre otros. Brito se preocupa por los problemas concernientes a Dios, el diablo y el tiempo, casi siempre enmarcados en el infernal calor de su querido Presidio, Texas [15]. Tino Villanueva presenta diversas facetas del tiempo y de la duración [16], mientras que Javier Gálvez reflexiona sobre el proceso de la escritura y otros temas abstractos [17].

En la actualidad, como en los años sesenta, todavía hay crítica a la cultura anglosajona en la poesía chicana en español, pero es más inteligente, más penetrante y menos pasional, además de ir acompañada de autocrítica a la cultura chicana. Todavía la poesía busca la identidad, mas quizá la meta a llegar sea la apuntada por dos poetas tan opuestos como Rafael Jesús González y Ricardo Sánchez, quienes dicen que la identidad del chicano consiste simplemente en ser hombre íntegro.—*FERNANDO GARCIA NUÑEZ (Department of Modern Languages, The University of Texas at El Paso. El Paso, Texas 79968. USA).*

HORACIO QUIROGA Y LOS FENOMENOS PARAPSICOLOGICOS

Es probable que el carácter introvertido de Horacio Quiroga y su interés por cuanto se relacionara con fenómenos paranormales tuvieran su raíz en hechos que sacudieron hondamente su espíritu y ensombrecieron sus primeros años de vida. La biografía del notable cuentista nos revela una infancia signada por acontecimientos trágicos y dolorosas embestidas del destino. Cuando tenía sólo dos años sufrió la desgracia de perder a su padre en un accidente de caza. Casada nuevamente su madre, vio desplazados la autoridad y el lugar indiscutido de jefe de familia que no podía desligar de la personalidad paterna. Más adelante, mientras cursaba estudios secundarios, complicaciones de distinta índole

---

[15] Ver ARISTEO BRITO: *Cuentos y poemas* (Wáshington, D. C.: El Congreso Nacional de Asuntos Colegiales, 1974).
[16] TINO VILLANUEVA: *Hay otra voz poems (1968-1971).*
[17] JAVIER GÁLVEZ: *Encanto chicano* (Claremont, California: edición del autor, 1971).

provocaron el suicidio de su padrastro [1]. Teniendo en cuenta los efectos traumáticos de tales sucesos, es dable suponer que en un individuo de intensa vida interior como lo era Quiroga naciera espontáneamente la propensión a dilucidar ciertos fenómenos que, por habituales que sean en la vida diaria, no suelen convertirse en objeto de análisis detenido y que en su gran mayoría pasan inadvertidos.

Repasando los hechos más dramáticos de su vida, encontramos tres circunstancias que parecen imprimirle su carácter distintivo. En primer lugar, su existencia inevitable y fatalmente teñida de tragedia desde su inicio [2]: las muertes referidas, la violenta conmoción psicológica que sin duda experimentó en 1902 cuando mató a su amigo Federico Ferrando, en forma completamente accidental, al examinar una escopeta cargada [3], y, por fin, en 1915, el suicidio de su esposa, Ana María [4]. Llevando a cuestas la angustia de tales infortunios, descuida, lógicamente, asuntos prácticos, sobre todo los financieros. En efecto, tras una interminable serie de fracasos económicos, llegó, en no pocas oportunidades, a hundirse en la amarga y absoluta miseria que dio por resultado final su propio suicidio en 1937 [5]. A pesar de tanta desgracia, no se doblegó fácilmente e intentó luchar contra su adversa suerte, marcada siempre por una fatalidad inexorable; se volcó a la naturaleza de una manera casi obsesiva [6], fiel a la idea que por lo visto le acompañó hasta en los momentos más aciagos de que lo natural era sinónimo de vida [7]. Con todo, esa paz que consiguió fugazmente al internarse en lugares tranquilos, alejados de la estridente algarabía urbana, lo fue sólo en apariencia, porque Quiroga parecía llevar en sí mismo, como hemos visto, el germen de la desgracia.

Ante la imposibilidad de hacerle frente al ubicuo fantasma de la muerte que lo perseguía, recurrió, con creciente frecuencia, al escapismo [8]. Cuando murió su amigo Ferrando huyó a Montevideo [9], para luego dirigirse a Buenos Aires; al suicidarse su esposa abandonó Misiones en

---

[1] Emir Rodríguez Monegal: *Genio y figura de Horacio Quiroga* (Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1969), 12-15; Walter Rela: «Horacio Quiroga», *Repertorio Bibliográfico Anotado, 1897-1971* (Buenos Aires: Casa Pardo, 1972), 11; Mariano Feliciano Fabre: *Horacio Quiroga, narrador americano* (San Juan de Puerto Rico: Editorial Cordillera, 1963), 44-5; Pedro G. Orgambide: *Horacio Quiroga. El hombre y su obra* (Buenos Aires: Editorial Stilcograf, 1954), 24.

[2] Rodríguez Monegal, 32-3; Rela, 11-15; Fabre, 44-9.

[3] Noé Jitrik: *Ensayos y estudios de literatura argentina* (Buenos Aires: Editorial Galerna, 1970), 86; Rela, 12.

[4] Rodríguez Monegal, 98-9; Fabre, 46.

[5] *Nosotros* (segunda época), año II, tomo 2, núm. 11 (Buenos Aires, 1937), 241; Rodríguez Monegal, 10; Rela, 15.

[6] Nicolás Bratosevich: *El estilo de Quiroga en sus cuentos* (Madrid: Gredos, 1973), 58-9; Ignacio B. Anzoátegui: *Allá lejos y aquí mismo* (Buenos Aires: Editorial Sudestada, 1968), 53.

[7] Ezequiel Martínez Estrada: «El hermano Quiroga [Cartas de Quiroga a Martínez Estrada]», Colección Ensayo y Testimonio (Montevideo: Editorial Arca, 1968), 103-4 (Carta del 11 de abril de 1936); Bratosevich, 19.

[8] Rela, 11-15.

[9] Jitrik, 86.

seguida, buscando refugio nuevamente en la capital argentina [10]; y en 1925, pasado el breve y frustrado noviazgo con Ana María Palacio, se radicó en Vicente López, pueblo cercano a la misma ciudad [11]. Consecuente con su ansia de borrar, de una vez por todas, la melancolía en que se sentía sumergido, intentó contrarrestar su natural introversión y trató de aturdirse, por así decirlo, para olvidar, incorporándose a la vida mundana y burguesa de la metrópoli, que no por ello deja de despreciar en lo más íntimo de su espíritu. En este sentido se podría decir que Quiroga se impone su propio castigo, ya que interiormente se siente culpable de las tragedias. Se pone de manifiesto aquí otra tendencia decisiva, la masoquista, de su personalidad [12].

Todas estas desventuras le dejan profundas huellas que determinan cada vez más y con mayor vigor su inclinación al aislamiento, a la introspección y a la soledad, no encontrando para ello lugares más adecuados que los territorios de Chaco y Misiones, caracterizadas en aquella época por lo agrestes e inhóspitas [13]. A veces esa soledad oprimía con tal fuerza su alma que brotaba en ella un deseo imperioso de comunicación con el mundo del cual huía. De ahí proviene en gran medida el afán de escribir cuentos y de mantener copiosa correspondencia con sus mejores amigos, Martínez Estrada, Julio Payró y Asdrúbal Delgado [14]. Los estados de ánimo que le llevaban a despreciar la civilización y al mismo tiempo a necesitar contacto con ella, aunque sólo fuera por medio de las cartas que recibía, ponen de relevancia su inestabilidad psíquica, que sin duda tenía como origen tanto el conflicto no solucionado de la muerte de su padre como también la sucesión de circunstancias antedichas, en las que se imaginó protagonista trágico de su propia existencia. Cabe señalar, empero, que en momento alguno trató de explicarse o de justificarse por medio del misticismo o de la religión; al contrario, centró todo el problema en principios y soluciones materialistas, considerando que la explicación de su existencia, si es que la hubiera, se manifestaría de alguna manera en la naturaleza. Entendemos así el incesante anhelo de rehuir la convivencia social para purgar «culpas» derivadas de su propio carácter, y hallar la paz que tanto necesitaba su espíritu turbado [15]. La búsqueda de refugio en los misterios de la naturaleza enriqueció su ya inmenso mundo interior, alimentando su deseo de profundizar no sólo en lo fantástico, sino también en las aún indescifrables regiones de la parapsicología.

En un artículo titulado «La intervención de los espíritus y las cajas

---

10 BRATOSEVICH, 200.
11 RELA, 14.
12 MARTÍNEZ ESTRADA, 93 (Carta del 26 de septiembre de 1936).
13 ORGAMBIDE (citando a JUNG), 147.
14 MARTÍNEZ ESTRADA, 124 (Carta del 30 de junio de 1936).
15 BRATOSEVICH, 61.

de fósforos», escrito en 1926, Quiroga dice: «En los fenómenos de orden psicométrico: telepatías, rememoración del pasado ancestral, desarrollo de las fuerzas vivas y creaciones más o menos materializadas de la subconciencia, la observación fría registra, de tarde en tarde, casos de gravedad excepcional» [16]. Es evidente que al hablar de «casos de gravedad excepcional» alude a su propia experiencia. Además, el pasaje revela que Quiroga tenía, en el ámbito de la parapsicología, conocimientos muy avanzados para su tiempo. Advertimos en las palabras reproducidas algo así como una síntesis del origen de sus conflictos («rememoración del pasado ancestral»), el modo de concebir el camino que conduce a la solución de los mismos («desarrollo de las fuerzas vivas») y lo que se transformaba en «creaciones más o menos materializadas de la subconciencia», a su vez trasladadas a la conducta personal y a los cuentos. Para lograr su propia liberación espiritual, Quiroga suponía que debía actuar en forma enteramente objetiva mediante la «observación fría». Esta idea, expresada en términos bastante categóricos, no admite lugar a dudas; es la concepción directriz de su obra literaria y de su vida toda [17]. Lo que sucede es que este principio se ve totalmente quebrantado cuando los acontecimientos agobiantes sobrepasan las expectativas y posibilidades de dar con la esquiva solución «objetiva». Es entonces cuando «huye» de la naturaleza para refugiarse en el bullicio de la ciudad.

Influencia de Poe

La firme inclinación personal de Quiroga por los fenómenos paranormales se vio enriquecida por la constante lectura de Poe y el minucioso conocimiento de la vida del escritor norteamericano, con el que siempre se sintió identificado, tanto por la similitud y paralelismo de sus desdichas como por los puntos de contacto ideológicos. Basta recordar someramente la azarosa existencia de Poe para comprender hasta qué punto la hipersensibilidad de Quiroga pudo llegar a identificarse con ella. Recordamos que, como nuestro autor, Poe perdió a sus padres a muy temprana edad. Posteriormente fue adoptado por un matrimonio que al principio pareció llenar felizmente su vida. Pero la dicha fue efímera; muy pronto se vio truncada por la muerte de su madre adoptiva. Al poco tiempo, el esposo de la misma se volvió a casar, lo cual motivó su alejamiento de lo que hasta ese momento había sido su hogar. No consiguió, sin embargo, romper del todo ese vínculo, pues durante su época estudiantil debió soportar las burlas despiadadas de sus compañe-

[16] *Caras y caretas*, núm. 1.472 (diciembre 18, 1926).
[17] Martínez Estrada, 67.

ros, que, como se sabe, le llamaban «el hijo de la cómica» [18]. La imposibilidad de adaptarse a ese medio le obliga a protagonizar diversas aventuras, y la alteración nerviosa padecida desde su infancia le hace buscar consuelo y olvido en el alcohol. Lleva este vicio a extremos peligrosos, y si bien en sus mayores raptos de enajenación demuestra una gran lucidez literaria, no logra evitar que la bebida lo arrastre a una muerte anónima en un hospital de caridad en la ciudad de Baltimore.

La admiración de Quiroga por el autor de *El cuervo* es más que evidente; la deja traslucir no sólo al seguir sus pasos en lo que al estilo e interés por lo sobrenatural se refiere, sino que también lo revela explícitamente en algunos cuentos. Por ejemplo, en *El vampiro* leemos: «¿Sabe usted lo que es la vida en una pintura, y en qué se diferencia un mal cuadro de otro? El retrato oval de Poe vivía porque había sido pintado con la vida misma. ¿Cree usted que sólo puede haber un galvánico remedo de vida en el semblante de la mujer que despierta, levanta e incendia la sala entera? ¿Cree usted que una simple ilusión fotográfica es capaz de engañar de ese modo el profundo sentido que de la realidad femenina posee un hombre?» [19] La amplia percepción de la realidad y de los fenómenos extrasensoriales que poseía Poe le permitía volcar en sus cuentos el sentido oculto de las cosas y de los hechos narrados. Quiroga lo advertía claramente y esto le llevó a concebir no sólo la narración breve como tal, sino también la esfera fenomenológica entera como objetivos fundamentales de su vida, medios para lograr sobreponerse a efectos traumáticos y descifrar enigmas vitales [20]. De esta manera llegó a identificarse tanto con su maestro hasta considerar que las características esenciales del cuento eran las propuestas teóricamente por éste: intensidad, calidad de aguafuerte, concisión, poder de sugerencia, energía, capacidad sintética y tensión argumental [21].

Hay que tener presente que para Quiroga el sentido oculto de la vida es en realidad su verdadero sentido, ya sea en el origen de las situaciones o en la encadenación de hechos que imprevistamente provocan una tragedia o una peripecia impensada por los seres que de pronto se hallan envueltos en ella. De ahí la necesidad perentoria de encontrar en todo momento la razón oculta, o sea la real, de los acontecimientos, para comprender a fondo la experiencia. Si bien es cierto que la descripción de los fenómenos paranormales desde su paulatina evolución inicial hasta su complementación total puede ser realizada por cualquiera que

---

[18] *Obras completas de Edgar Allan Poe* (Buenos Aires: Editorial Claridad, 1944), 8.

[19] Horacio Quiroga: *El más allá* (Buenos Aires: Editorial Losada, 1954), 54.

[20] Alberto Zum Felde: «Estudio preliminar» a Horacio Quiroga: *El más allá* (Buenos Aires: Talleres Gráficos Porter Hermanos, 1935), 12-13 y 19-20.

[21] Horacio Quiroga: «La retórica del cuento», *El hogar*, año 24, núm. 1.001 (diciembre 21, 1928), 7; José Enrique Etcheverry: *Horacio Quiroga y la creación artística* (Montevideo: Universidad de la República, 1957), 26-9 y 36-7.

posea conocimientos parapsicológicos, la introducción en los cuentos de detalles que sólo pueden ser aprehendidos en toda su amplitud por quien los haya vivido constituye el ejemplo más cabal de la verosimilitud que ambos narradores han tratado de legarnos. Es evidente que plasmar estas experiencias en sus obras no era para ellos una tarea consciente y acabadamente elaborada, sino más bien una necesidad impostergable que aliviaba sus tensiones y facilitaba un relajamiento psicológico general.

Como se sabe, los esfuerzos que hace el mecanismo psíquico por alcanzar y penetrar en los desconocidos umbrales de ese pequeño universo, para muchos prohibido, que es la mente de otro ser, traen como consecuencia una especie de agotamiento emocional. Por otra parte, como esa activación no se efectúe de una manera graduada y bien controlada, el desarrollo de las facultades de las personas hipersensibles puede quedar perjudicado. En todo caso, hay riesgos considerables, y aunque no se manifiesten perturbaciones discernibles, no es infrecuente que aparezcan luego en forma de manías extravagantes y anticonvencionales. La hipersensibilidad de Poe tuvo características muy distintas, desde luego, a la de Quiroga, pero en ambos se produjeron trastornos de orden mental, más acentuados en aquél por los efectos del alcohol, pero presentes también sin duda en éste. Así lo revela su tendencia al aislamiento como única forma de sentirse realmente integrado al prójimo, ya que en las ciudades experimentaba constantes enfrentamientos internos entre su yo real y su yo hipersensibilizado negativamente e incapaz de realizarse con plenitud entre las multitudes.

Teniendo en cuenta estos factores, podemos concluir que si bien Poe y Quiroga eran seres naturalmente dotados de facultades metapsíquicas, su desarrollo a través de los traumas conflictivos que debieron sobrellevar a lo largo de sus respectivas vidas, sobre todo durante los años adolescentes, no tuvo las mismas consecuencias finales. En Poe la intensidad de sus facultades, en ciertos momentos distorsionadas por el alcohol, lo llevó al *delirium tremens,* que le hacía plasmar todos los detalles de sus reacciones sin discriminación alguna, pero perfectamente individualizados. En cambio, aunque la hipersensibilidad de Quiroga no evolucionó en forma tan completa, el efecto de las drogas y su propio deseo de penetrar violentamente en el mundo metapsíquico sin control alteraron marcadamente su sistema nervioso, ya de por sí delicado. Todo individuo que tenga sensibilidad y que al mismo tiempo carezca de un control para la activación de dicha facultad será susceptible a diversas perturbaciones psíquicas. Podrán lograr una mayor actividad de su energía mental, pero tendrán como contrapartida el no poder tolerar por mucho tiempo esa existencia a un nivel en que se mezclan constante-

mente las visiones fantasmales y las reales. Inmersos en esa dualidad, no les será dable distinguir las unas de las otras, y por consiguiente crearán un mundo exclusivo al cual sólo ellos tendrán acceso; es decir, que sólo su propia subjetividad podrá desentrañar los innumerables e intrincados caminos que en él existen para llegar a la realidad. Alternando en el mundo real les resultará prácticamente imposible vivir «en la dimensión que ellos se construyen», en la que consideran «vida hueca de las sociedades». Esto los lleva, como en el caso de Quiroga, a apartarse de los centros urbanos. Las selvas misionera y chaqueña lo atraían irremediablemente, porque constituían un fresco oasis de tranquilidad [22]. Paradójicamente, su introversión le impedía verse con claridad a sí mismo por dentro, y en el intento de encontrar su auténtica personalidad se dejaba llevar por el impulso de huir de sí mismo. Además, Quiroga no aceptaba nada que no hubiera sido valorado y analizado previamente; de allí su inquebrantable convicción de que la vida sólo podía ser válida y plenamente vivida en contacto con la naturaleza.

Durante los últimos años, ante la necesidad de acercarse a alguien, dejó que un rayo de luz penetrara en su martirizada alma, pero al mismo tiempo seguía deseando la soledad. Se entiende así que a partir de ese momento su correspondencia se hace más cuantiosa y profunda. Vuelca parte de su drama vital en sus cartas, pero su carácter le impide hacerlo abiertamente y se convierte una vez más en el principal obstáculo para que en ellas se revelen sus íntimos conflictos. Leer desde esta perspectiva sus obras, escritas generalmente al correr de la pluma, es redescubrir su personalidad y la trayectoria de los conflictos que le trazaron el camino hacia lo metapsíquico.

Clarividencia viajera y fenómenos relacionados

En el cuento titulado *Un caso de visión a distancia* se observa una interesante experiencia de fenómenos paranormales [23]. Debemos recordar de paso aquí que algunos investigadores (Italo Mazzanti, por ejemplo) [24] no están seguros de si se debe incluir o no este relato entre las obras de Quiroga. Discrepamos de ellos en esta vacilación. No creemos que quepa duda alguna de quién es el autor del cuento, ya que el estilo y la forma de presentar el fenómeno extrasensorial, con la minuciosa individualización de todos los pormenores de la misma, sólo podría haberla realizado un profundo conocedor de la terminología parapsicológica y de la progresiva evolución del fenómeno. Cabe recordar que en *Un*

[22] Bratosevich, 43.
[23] Horacio Quiroga: *Cuentos*, tomo V (1910-1935) de *Obras inéditas y desconocidas* (Montevideo: Editorial Arca, 1968), 156-8.
[24] *Ibid.*, 167.

caso de visión a distancia el señor Lisle duerme hipnóticamente a la sirvienta, Teresa, con el objeto de conocer por medio de ella qué era lo que ocurriría cuando su inquilino, el señor Lorgeril, llegara a Hyeres, ciudad situada a cinco leguas de Tolón, donde se habría de llevar a cabo el experimento. El señor Lorgeril debía hablar allí con la joven que ocupaba sus sueños y, en caso de entenderse, fijar la fecha y condiciones de la boda. Quiroga se preocupa de describir, con lujo de detalle, el desarrollo de los hechos, la forma y circunstancia en que todo se iba preparando. Sigue al pie de la letra y con las características principales el esquema estructural establecido en los otros relatos parapsicológicos y nos transcribe, dicho sea, los resultados de un experimento esencialmente idéntico a los que la ciencia no llega a realizar hasta décadas más adelante [25]. Se basa en la combinación de la hipnosis y otros fenómenos de tipo extrasensorial de diferente alcance y contexto, la clarividencia y la transmisión de pensamiento. Téngase presente que la hipnosis no es más que un medio cuyo objeto es lograr los resultados deseados a nivel experimental. A través del acto hipnótico el señor Lisle engendra en Teresa una experiencia de «clarividencia viajera» o «excursión psíquica» [26]. Mediante este procedimiento Lisle hace aflorar las facultades paranormales de Teresa, ó sea que la persona que en realidad posee dichas facultades es ella. El autor nos da a entender que cada individuo tiene, en lo más profundo de su ser, determinados atributos paranormales, aunque no todos se encuentran en condiciones de activarlos, o de intensificarlos cuando se hayan manifestado a nivel consciente. Por eso, cuando las facultades paranormales se encuentran en estado latente, la hipnosis es el proceso más eficaz para traerlas a la superficie. Con respecto a Teresa, por ejemplo, el estímulo externo es indispensable para que se manifiesten sus poderes mentales, y como en todo experimento, hace falta que lo dirija un experto. En el relato que nos ocupa es el señor Lisle quien llega, en definitiva, al conocimiento deseado hipnotizando a la sirvienta. A través del trance de Teresa se descubre la «clarividencia viajera» y, juntamente con ella, la «transmisión del pensamiento». Pero los conocimientos de la joven permanecen en la esfera subconsciente, y por lo tanto le es imposible recordar todos los hechos. Es decir, ella sería un mero instrumento para la obtención de los datos deseados por el experimentador carente, por su parte, de la capacidad necesaria para potenciar su energía psíquica en una transferencia clarividente.

El 27 de octubre de 1935, *La Prensa*, de Buenos Aires, publica un cuento de Quiroga titulado *Un invitado* [27], que nos ofrece una descrip-

---

[25] WERNER KELLER: *Ayer era milagro* (Buenos Aires: Editorial Bruguera, 1975), 204.

[26] LEO TALAMONTI: *Universo prohibido* (Barcelona: Plaza y Janés Editores, 1974), 118.

[27] QUIROGA: *Obras inéditas y desconocidas*, 151-5, y «El invitado», en *La Prensa* (Buenos Aires, 27 de octubre de 1935).

ción fascinante de los extraños fenómenos que se pueden producir durante la hipnosis. Nos enteramos de que mediante la sugestión hipnótica es posible llegar al dominio de los sentidos. Un matrimonio oye hablar a la hija de un amigo del protagonista, Fersen, poseedor de una vasta cultura, ex diplomático venido a menos, que en esos momentos se encontraba en lamentable situación económica. La exaltación que él provoca en la joven Alicia excita de tal manera los sentidos de la misma que la convierte en un ser capaz de provocar estados de sugestión hipnótica en el matrimonio. Es así que, presa de esa sugestión, ellos creen haber almorzado, hablado y, en suma, haber conocido a Fersen. Más adelante se dan cuenta de que todo ha sido producto de la exaltación psíquica en que han estado. Vemos, pues, que la sugestión se logra simplemente utilizando los mecanismos psíquicos del sujeto: el interés, el misterio, lo desconocido. Nótese que el autor ha empleado varias técnicas de sugestión; el efecto de las drogas, por ejemplo: «una carga de toxinas tan extrahumanas que, a modo de las vitaminas en otro orden, rigen, exaltan, confunden o aniquilan las secreciones mentales» [28]. Según Quiroga, entre los problemas que presentan las drogas, quizá el mayor sea la posibilidad de que se confundan los fenómenos paranormales con la exaltación que provocan. Para evitar que se produzca esa confusión el autor hace que los dos personajes (uno en estado normal; el otro, drogado) pasen por la misma experiencia. En *El vampiro* el fenómeno queda explicado en términos concretos: «Las fuerzas vivas del alma pueden, bajo la excitación de tales rayos emocionales, no producir, sino 'crear', una imagen en un circuito visual y tangible» [29]. El relato es una clara confirmación de los amplios y certeros conocimientos que sobre la parapsicología poseía Quiroga. Allí vemos con nitidez los peligros a que se exponen los que se sumergen en lo desconocido, y se nos explica cuál es la única manera de protegerse contra ellos: «para los seres que viven en la frontera del más allá racional, la voluntad es el único sésamo que puede abrirles las puertas de lo eternamente prohibido» [30].

Nos hemos concentrado en los relatos de Quiroga que se refieren exclusivamente a cuestiones paranormales, pero esto no significa, ni mucho menos, que en otros falten alusiones más o menos esporádicas a fenómenos análogos. Así, por ejemplo, en *La insolación* el autor introduce el fenómeno de la precognición: «Los perros, entonces, sintieron más próximo el cambio de dueño, y solos, al pie de la casa dormida, comenzaron a llorar» [31]. En el difundido relato *El hombre muerto* se trata

[28] QUIROGA: *Obras inéditas y desconocidas*, 151.
[29] *El más allá*, 22.
[30] *Ibid.*, 24.
[31] QUIROGA: «La insolación», en *La gallina degollada y otros cuentos* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967), 59.

un importante aspecto de la separación del cuerpo y el espíritu. Este tema, planteado y analizado desde hace siglos en la filosofía hindú, es estudiado en la actualidad dentro de la parapsicología. Es clarísima la interpretación que nos ofrece *El hombre muerto:* el individuo «puede aún alejarse con la mente, si quiere; puede si quiere abandonar un instante su cuerpo y ver desde el tajamar por él construido el trivial paisaje de siempre» [32]. Al hacer hincapié en tales acontecimientos, Quiroga quiere poner de manifiesto en sus narraciones que éstos no constituyen hechos aislados, sino que forman parte integral y significativa de la vida misma.

Resumiendo: podemos decir que el deseo de formularse una explicación coherente de su propio drama existencial promovió en nuestro autor el estudio de lo metapsíquico. Si bien es cierto que Quiroga fue incansable en su investigación de las reacciones humanas ante lo desconocido y lo inesperado, lo es también que no llegó a entender en forma satisfactoria las raíces de su propia conducta frente a las difíciles circunstancias en que le tocó vivir. Estos factores se combinaron para producir al mismo tiempo una notable obra literaria, avances considerables en una esfera relativamente inexplorada de la ciencia y una historia personal ejemplar y de gran interés humano.—*ROBERT M. SCARI (Dpt. of Spanish. University of California. DAVIS, California 95616).*

SAN FRANCISCO, TRANSFIGURACION POETICA

La transfiguración literaria y poética de la gran aventura espiritual y humana del santo de Asís y de su propia figura y presencia en el mundo ha constituido un hecho permanente en la cultura y la creatividad. En otra ocasión nos hemos referido ampliamente a su presencia en la mutación figurativa del Quattrocento. Aquel fenómeno sin par en la revolución artística de Occidente emana en realidad de la misma presencia poética de San Francisco. Su propia revolución religiosa posee profundas raíces poéticas. Su espíritu está inmerso en cierto modo en la poesía renovada y profunda del Evangelio de Cristo, a la vez que en el movimiento poético provenzal, uno de los momentos culminantes de la poesía europea. No vamos a detenernos aquí en la propia creación poética del santo. Su obra poética en general, sus *Fioretti* y sus *Cánticos de las cria-*

[32] *Ibid.*, 48.

turas están en gran medida incorporados en su propia revolución religiosa y en su transfiguración espiritual permanente.

Otra dimensión poética del santo nos interesa explayar aquí. Una dimensión en la que late de una manera objetiva su personalidad fascinante, que cubre una amplia trayectoria que va desde Dante, que realiza una primera receptividad poética intelectual del santo, hasta Papini, «francescofilo che non si confessa», en palabras escritas por otro «loco» de la aventura de Francisco en el siglo del ateísmo que es el nuestro, Domenico Giuliotti, escrita el 10 de enero de 1920. Esta dimensión poética y literaria proyecta la figura de San Francisco en un momento de enormes tensiones y equívocos religiosos. Un momento así configurado por Piero Bargellini, el autor de uno de los libros más bellos, más penetrantes, más poéticos y de más asegurada permanencia sobre el santo de Asís, precisamente como protesta contra el olvido de Giovanni Papini, el «franciscófilo inconfesado»: «*Sono vent' anni che é morto* —escribía Bargellini en su evocación del autor del *Uomo finito* y de la *Storia di Cristo*— e da vent' anni é sceso sul suo nome una pesante, impenetrabile coltre di silenzio. Si direbbe che un *Indice* molto piú potente di quello tanto malfamato e tanto innocuo della Chiesa abbia colpito lo scrittore convertito, con una esemplare condanna. Non si puó, non é ammesso sfuggire all' ateismo. Gli eretici non sono soltanto coloro che rinnegano la loro fede in Dio, ma soprattutto coloro che ripudiano il cosiddetto pensiero moderno. Sono sopportati i cattolici del dissenso; sono ammessi i cattolici del dialogo; sono desiderati i cattolici dell'equivoco, ma i cosiddetti integralisti, cioé i cattolici tutti di un pezzo, non possono sperare né comprensione né perdono. La loro condanna é totale, come totale la loro fedeltá.»

Decíamos al principio que la figura y la obra de San Francisco estaban destinadas a una plena integración en una empresa poética y creadora. Es heredero por su madre, en forma directa, de la tradición poética que acababa de nacer en Provenza. Una tradición poética que culminará en cierto modo en Dante, evocador máximo del poeta Arnaldo Daniel, que de acuerdo con esta tradición definirá así la belleza en el famoso canto del *Paraíso:* «Onde si coronava il bel zaffiro / Del quale il ciel piú chiaro s'inzaffira.» Francisco no alcanzará esta perfección superior en su *Cantico delle creature*. El se encuentra poéticamente a medio camino entre la poética provenzal, que dominará a medias, y la gran poesía italiana, que en Dante encuentra su gran principio y su culminación arquetípica. Pero su propia poesía posee la perfecta belleza de la expresión directa de los seres y las cosas de la naturaleza de Dios. Francisco es poéticamente lo que de veras es su esencia: *juglar de Dios*. Esencia lúdica de la perfección en la humildad perfecta, la pobreza perfecta. La

humildad perfecta. La perfecta alegría. Sus versos y la iconografía de Giotto nos lo enseñan y nos lo iluminan así, en su perfecta y permanente transfiguración poética. Juglar perfecto de la suprema humildad, del supremo amor de las cosas de Dios. Sus vivencias poéticas, como sus vivencias religiosas, son limpias, puras, directas. No piensa construir un universo poético, como tampoco piensa fundar una orden religiosa. Vivencia religiosa y vivencia poética significa andar descalzo y casi desnudo por el mundo, en la absoluta intemperie, cantando himnos, bailando, viviendo de limosna. Así lo imaginamos ante la majestad de aquel Papa grande que fue Inocencio III.

Es difícil precisar si Dante y Giotto captaron su auténtico mensaje poético. Pero ambos se hicieron cargo poéticamente de su santidad concreta, corpórea, revolucionaria. Ambos son legisladores definitivos en sus respectivas materias. Dante busca en el poeta el «miglior fabbro del parlar materno», centrado, según él, en la figura del «maestro de los trovadores», Arnaldo Daniel. Para alabarle, Dante coloca sus alabanzas en boca de otro poeta, Guido Guinicelli. Procedimiento usual en el gran poeta florentino. Lo mismo para alabar y evocar la figura de San Francisco emplea en el *Paraíso* a un monje dominico, y para alabar a Santo Domingo recurre a un monje franciscano. Pero tanto Arnaldo como Francisco fueron, con connotaciones diversas, ambos, maestros para Dante. En Santa Croce, donde Dante se formó, dominaban, como ahora, los franciscanos. Concretamente, los «espirituales» discípulos de Gioacchino da Fiore: Pier Giovanni Olivi y Ubertino da Casale. Por la vía joaquinita se acerca Dante a San Francisco. A un San Francisco santo vivo y concreto que será, esencialmente, también el San Francisco de la revolución figurativa del Giotto y a continuación del Quattrocento. De esta forma, el santo de la nueva transfiguración poética y humana del Evangelio en la humildad, la pobreza, el amor y la alegría será al mismo tiempo el promotor de una modernidad que nunca muere. Que es permanente y con tal fuerza de permanencia se manifiesta y se expresa en nuestra propia época, confusa, desorientada, desprovista de fe. La modernidad del amor y del equilibrio perfectamente reflejada en aquel *Speculum perfectionis,* admirablemente analizado por Jörgensen en su libro sobre San Francisco. He aquí una entre las mil pruebas, en la actitud de Francisco ante la excesiva mortificación: «Queridos hermanos: en verdad os digo que cada uno de nosotros ha de aconsejarse en su propia naturaleza. Unos pueden sostener su vida con menos alimento que otros, por lo cual el que necesite comer más no está obligado a imitar a los que comen menos, sino que todos han de dar a su cuerpo lo que sea preciso para que pueda ser un diligente siervo del espíritu. Pues del propio modo que estamos obligados a privarnos de manjares

superfluos, tan dañinos al cuerpo como al alma, también lo estamos a guardarnos de abstinencias excesivas; tanto más que lo que quiere el Señor es obediencia, y no sacrificio»[1].

La modernidad se hace patente en el franciscanismo a través de la mutación figurativa. Nace estética y sociológicamente una nueva cultura de la imagen que emplea un nuevo lenguaje expresivo. Se opera una especie de ruptura con Bizancio. Ante Bizancio y su tradición figurativa centenaria se alza Asís, nuevo centro que brinda al mundo de la cultura nuevos fragmentos problematizados de lo real, que está sometido a debate tanto en su contenido como en su forma. La nueva perspectiva de la realidad se torna perspectiva de la experiencia vivida, poéticamente transfigurada, estéticamente elaborada. Hay un montaje figurativo que, lejos de cualquier tipo de realismo, representa la modernidad por su capacidad representativa de los acontecimientos. Tenemos pintura, arte, poesía, representación a «escala humana». Todo expresado en el lenguaje del hombre, no el lenguaje del destino. Se entra, expresivamente, en la eficacia, la objetividad significativa, el empleo de unos signos materiales renovados. De forma que Giotto es protagonista de una vuelta moderna que está más cerca de Petrarca y de Boccaccio que del arte medieval. En principio había estado Francisco con su amor infinito, poético, de la Naturaleza. Una nueva «Physis» emana de su receptividad poética de la Naturaleza. Ella es una herencia y un preludio. Herencia de la sensibilidad poética provenzal... Como ha observado Jörgensen, Francisco poseía un profundo y alegre amor por la Naturaleza. Un amor que tomará cuerpo poético definitivo un siglo más tarde, en la misma Provenza latente, en la sensibilidad poética del santo, con un «exiliado» itálico: Francesco Petrarca. Tomás de Celano nos cuenta cómo el campo y su hermosura, las colinas y los viñedos le causaban alegría al santo. Luego vienen la crisis, la catarsis, el apartamiento, y luego otra vez la vuelta a los campos y a la primavera. «Trajo al mundo algo así como la primavera», nos dirá la *Leyenda de los tres compañeros.* Y lo mismo emana de la «Historia grave y sincera» que de él hace su docto, poético y platonizante discípulo, San Buenaventura, el seráfico doctor[2].

Irrepetible, sin par, la transfiguración poética que del santo nos brinda Dante en su *Paraíso* (cantos XI y XII). Magnífica la construcción poética del gran florentino para ofrecernos una imagen poética y concreta a la vez del santo, a la manera de Giotto en lo figurativo. En efecto, a Santo Tomás le brinda la ocasión de hacernos el elogio de San Francisco. Del mismo modo que elige a un franciscano, San Buenaventura, para hacer la alabanza de Santo Domingo. Bella la confesión de este

[1] Cfr. J. JÖRGENSEN: *San Francisco de Asís,* Ed. Voluntad, S. A.; Madrid, vol. 1, pág. 175.
[2] Cfr. JORGE USCATESCU: «San Francisco y el Arte», en *Verdad y Vida,* 1982, vol. 1; del mismo autor: *Fundamento de Estética y Estética de la Imagen,* Ed. Reus, Madrid, 1980, págs. 88 y ss.

último cuando dice: «mi tragge a ragionar dell'altro duca», y evoca bellamente la tierra castellana, cuna de Santo Domingo: «In quella parte ove surge ad aprire / Zefiro dolce le novelle fronde / Di che si vede Europa rivestire...» Dos grandes transformadores de la realidad religiosa europea están colocados frente a frente. A nosotros nos incumbe dejar constancia aquí de la imagen que poéticamente se nos brinda del santo de Asís. A grandes rasgos, ella es ésta, trazada con pinceladas maestras y como tal proyectada en la tensa tensión de su siglo. Frente a Domingo, que representa la luz de la sabiduría en tierra, Francisco «fu tutto serafico in ardore». Primero, Dante nos describe magistralmente el paisaje umbro que dio vida a San Francisco. Ahí, en aquel paisaje maravilloso, «nacque al mondo un sole». Como en la poesía trovadoresca, él escoge desde el principio a la dama de su amor y su alabanza: la pobreza. *Sposó Madonna la Povertá,* dirían los comentaristas dantescos. Dante nos describe el ambiente familiar del joven Francisco, el carácter del padre y la madre, la gran ruptura, dolorosa ruptura con los suyos, para esposar la pobreza y la humildad evangélica. La pobreza que el futuro santo elige es la pobreza del Cristo en la Cruz. Ahí está la gran aventura en su arranque prodigioso: «Né gli gravó viltá di cor le ciglia / per esser fi' di Pietro Bernardone, / né per parer dispetto a maraviglia; / ma regalmente sua dura intenzione / ad Innocenzio aperse, e da lui ebbe / primo sigillo a sua religione. / Poi che la gente poverella crebbe, dietro a costui, la cui mirabil vita / meglio in gloria del ciel si canterebbe» *(Par.,* XI, 88-94). Habla luego Dante de la aventura del santo en Oriente, predicando la fe de Cristo; del retorno en Italia, donde la semilla de su predicación había empezado a dar sus frutos: «il frutto dell'italica erba». Retorno a la desolación pétrea de una fe purificada en la pobreza y el dolor de la sangre: «nel crudo sasso intra Tevere ed Arno», en la Verna última que nos evocará poéticamente en nuestro siglo otro gran enamorado del santo de Asís: el novelista cretense Nikos Kazantzaki. Y luego la muerte sobre la tierra desnuda, de acuerdo con el deseo del santo, después de seguir proclamando el reino de la pobreza: «raccomandó la donna sua pié cara». Una vez más la metáfora poética provenzal acompaña la imagen dantesca del santo en su visión paradisíaca. Luego viene la nueva fase de la aventura. Muerto el santo, nace el franciscanismo, y Dante se hace eco, poéticamente, de sus tribulaciones. Y toma incluso partido por los espiritualistas, por la escatología profética joaquinita. Siguiendo la misma estrategia, Santo Tomás, el dominico, habla esta vez de los suyos y denuncia la degeneración domenicana, alabando las virtudes franciscanas; mientras San Buenaventura, el franciscano, toma el camino inverso: denuncia las desviaciones franciscanas y elogia los merecimientos de los dominicos.

Así se alza la voz tonante y firme del Doctor Seraficus: «Io son la vita di Bonaventura / da Bagnoreggio, che ne'grandi offici / sempre proposi la sinistra cura.» Defensor de la esencia del franciscanismo que, como Dante y como Giotto, quiere abrir a Francisco y su revolución evangélica hacia la modernidad y la realidad concreta y toma posición contra el relajamiento de los conventuales y las exageraciones de los espirituales. La imagen de la obra de San Francisco en el siglo que sigue a su muerte adquiere un perfil de gran perfección descriptiva en la *Comedia* dantesca. Todo en busca del que pueda aún proclamar, en medio de las convulsiones de una revolución como la franciscana: «Io mi son quel che soglio.»

La transfiguración poética de San Francisco que Dante ofrece ha permanecido siempre vigente. Viva y permanente la emoción que Dante siente por la divina pasión de San Francisco por la pobreza: ella es la esencia de su vida, su ideal poético, su Dama alabada y deseada a la manera de la poesía provenzal. Pero todo ello Dante lo penetra esencialmente: en su profunda moderación, lejos de toda exageración y todo fanatismo. En el espíritu de Francisco que supo amar como nadie a su hermano cuerpo y sus sufrimientos, amados antes de amar a la hermana muerte. El hermano cuerpo, santificado por el dolor y la pobreza, antes que la hermana muerte. En una tensión dialéctica tremendamente franciscana que intentaremos analizar más adelante. Por eso, Giovanni Gentile, en una sin par evocación de la profecía de Dante, podrá decir: «La Iglesia que está en lo alto es en suma la Iglesia de Dios y no la del diablo; la que San Francisco quiso pobre; la que Dante quiere, por lo tanto, sea reconducida del Imperio a la pobreza temporal —que es riqueza espiritual» [3].

Desde Dante hasta nuestro siglo, las transfiguraciones poéticas y literarias de San Francisco han sido constantes. Ni en las épocas de mayor sequedad espiritual y religiosa los espíritus poéticos se han sentido alejados del santo de Asís. A nadie cuyo espíritu no fuese ajeno a las tensiones profundas podía serle ajeno el santo de Asís. Ni a los ateos militantes, desde Voltaire hasta Nietzsche, o al Papini de las «Stroncature», cuando señalasen los males que muchas veces pertenecían a la Iglesia del diablo y no podían ser de la Iglesia de Cristo. Nuestro siglo se ha acercado poéticamente con renovado ímpetu al santo y su figura. Desde lo figurativo hasta el cine y el arte de la imagen en general, en todas las manifestaciones de un siglo en convulsión, él ha estado presente. *Francisco, juglar de Dios* fue una película italiana que acaso nos ofreciera hace cosa de veinticinco años una imagen adecuada en esta ma-

[3] Cfr. GIOVANNI GENTILE: *Studi su Dante*, Ed. Sansoni, Firenze, 1965, pág. 165. «La Chiesa che sta in alto é insomma la Chiesa di Dio, non quella del diavolo; quella che Dante perció vuol ricondotta dall'Impero alla povertá temporale, che é ricchezza spirituale.»

teria. Ella ha permanecido olvidada en las filmotecas; pero mientras tanto otros, desde Pasolini hasta Zefirelli, nos han vuelto a transfigurar al santo en imágenes movidas de la moderna técnica. Pero ahí, en la nueva aventura poética del santo, han estado presentes los escritores y poetas. No podemos aludir ni siquiera a todos. Buscaremos algunas compañías ejemplares. Las primeras, cerca de la cuna de San Francisco, en la Florencia de Dante. Ahí está la obra sobre el santo debida a Domenico Giuliotti, un católico converso, revolucionario impenitente e inconformista, tronando desde las colinas de su Greve natal, donde brotan los viñedos del chianti. Los viñedos que tanto amaba la «perfecta letizia» del santo. Y la obra de otro florentino, Piero Bargellini, cantor de una Florencia eterna, alcalde de su bella ciudad en sus años de tarda madurez; autor, creemos, del libro más bello, más limpio, mejor escrito en espíritu de escueta limpidez primaveral franciscana sobre nuestro santo. Estaremos un poco en su compañía. Para desplazarnos luego a otra tierra de antigua cultura y religiosidad: a Creta, de donde viene a Asís en peregrinación otro rebelde del siglo, después de buscar sus fuentes —fuentes disecadas— en el Moscú de Lenin. Nos referimos a Nikos Kazantzaki, cantor grande del siglo XX del santo de Asís, en uno de los más bellos frescos poéticos que se puedan encontrar.

Fue en víspera de la primera guerra mundial cuando Domenico Giuliotti, en contacto con el movimiento «Rinascita Francescana», descubrió a San Francisco, «viviente y esplendorosa imitación de Cristo», «esencia heroica del Evangelio». Para el escritor toscano, autor de la *Hora de Barrabás,* San Francisco es, «después de Cristo, el más pobre de los pobres, y por ello (según el sublime, paradójico y trastornante lenguaje cristiano), el más rico de los ricos; porque al no poseer nada, precisamente por eso, posee *todo*, es decir, a Dios». En el VII centenario de la muerte del santo, Domenico Giuliotti escribía esto: «Hoy, en el aniversario del VII centenario de aquella humilde muerte triunfal, nuestro siglo, orgulloso, maquinario, contradictorio y frenético, está constringido, contra su voluntad, con su ruidosa apariencia antifranciscana, a honrar en San Francisco paralelamente a la Iglesia, las mismas virtudes que nuestro siglo pisotea y ridiculiza. Tan difuso es el esplendor que se refleja aún sobre el mundo de aquel alto espejo de Cristo... Pero nosotros los cristianos, que nos llamamos cristianos, sabemos y debemos saber cómo se honran cristianamente los santos, dejando a los demás la estúpida ilusión de glorificar al Seráfico según la moda del tiempo, nos esforzaremos en asimilar su espíritu y hacernos, en la medida de nuestro poder, como él, sencillos; como él, humildes; como él, sobre todo, apóstoles.» Palabras elocuentes y actuales en este lejano nuevo año franciscano, cuando el espíritu de San Francisco puede ser proyectado en ideologizadas evoca-

ciones ecologistas y pacifistas maniobradas desde centros mundiales de poder con un cinismo que llenaría de sonrojo al propio Niccoló Machiavelli fiorentino. Domenico Giuliotti tiene siempre cerca de su atormentada aventura humana y literaria el ejemplo de San Francisco. Admira y defiende en circunstancias difíciles a Jörgensen, gran biógrafo del santo; se considera a sí mismo, siempre, cristiano pobre, en actitud crítica ante los «cristiani sontuosi» y su «sfarzo nababbico». Así puede escribir aún en 1942, cuando su bello libro sobre San Francisco era un hecho y cuando en su pesimismo creía ya posible que a la hora de Barrabás pudiera seguir la hora de Cristo: «Yo soy todavía un auténtico salvaje, único superviviente y no civilizable. Y por ello todo este cristianismo oficial, venido a desendoctrinar y mascar en la patria de San Francisco, no era la mejor ocasión para abandonar mi cueva.»

Hacía tiempo había declarado Giuliotti su amor por el santo. Su ardor por cantar el prodigio cristiano de la Verna. Para él, «franciscano» no quiere decir *mansedumbre* absoluta frente a la infernal civilización moderna que escupe su horrible blasfemia senil sobre el rostro de Cristo. Franciscano es para él Verdad crucificada frente a adornada mentira.

Llegamos así a la bella saga franciscana de Piero Bargellini. Ella se despliega narrativamente con la nitidez de los frescos de Giotto y de Duccio. A través de relámpagos significativos en la fascinante parábola del santo. Todo nace en un ambiente de primavera poética. Una y otra vez la primavera, que renace siempre como transfiguración última del dolor, la humildad y la pobreza y el amor del santo. Primero, el espíritu de la Mesa Redonda y de la duda inicial de Francisco en la elección entre Francia e Italia como lugar de su obra santificante. Francisco se nutre en su temprana juventud de las novelas de caballería. Vive como suya la aventura de los caballeros itinerantes del rey Arturo. Amada entre todas la locura de Tristán, el caballero enamorado y loco. El espíritu de la Tabla Redonda lo traslada Francisco a la actualidad en sus sermones a los compañeros de juventud en Santa María de los Angeles. Con esta incitación primera: «humillarse en todas las cosas, no glorificarse y no alegrarse en el interior del alma y no exaltarse en lo exterior por las buenas palabras y obras, más que ello, por ningún bien, que Dios dice o hace y obra a veces *en* nosotros y *por* nosotros». Además, la devoción a San Miguel Arcángel caballero, el Gran Príncipe, según el propio San Francisco. Así llega Francisco a Porziuncola en primavera, entre el verde de los campos y la alegría de los cantos. El camino es éste: de los paladines de Francia a la reverencia al Cuerpo de Cristo junto con los compañeros de Porziuncola.

Detrás está el primer impulso del santo, consumada la entrevista importante con el viejo y fuerte cardenal Ugolini, de marcharse de Por-

ziuncola a Francia. Francisco, a los treinta y cinco años. He aquí su retrato, que Bargellini recoge en parte de Celano: «Era de estatura mediana, acercándose a pequeña. Tenía la cabeza regular y redonda; el rostro, un poco alargado y saliente; pequeña y llana la frente. Los ojos de grandeza justa, negros y llenos de sencillez. Cabellos negros; cejas derechas. Nariz regular, fina y derecha; las orejas, rectas, pero pequeñas; sienes planas; dientes iguales y blancos; labios pequeños y finos; barba negra y rala. Cuello fino, espaldas derechas, brazos cortos, manos descarnadas, dedos largos, uñas salientes, piernas finas y pies pequeños.» En 1219, el día de Pentecostés, Francisco piensa en sus viajes: Oriente y Occidente. Se decide por Francia, su nostalgia primera. Roma le asusta. «*Tornando verso Roma, Francesco aveva perso la sua giocondità*», cuenta Bargellini. Sin embargo, entre Francia y Roma escoge a esta última y viaja a Oriente al servicio de Cristo. Pero nunca pierde, a pesar de las graves vicisitudes, su espíritu de caballero andante, llevando dentro su semilla madura y seca en un cuerpo endurecido por la fatiga constante y dura. La caballería andante es así un *leit motiv*, como lo es y lo será siempre la perfecta alegría. La *perfetta letizia*. Su primera manifestación Bargellini la ve en el sentido nostálgico que Francisco posee de la familia. Es la aspiración más profunda del santo. Primero, la suya, la de Pietro di Bernardone, que la rechaza, cuando él busca un padre mejor y más fuerte, que lo acoge y no lo maldice como el suyo carnal. Su nueva familia, hermanos e hijos, le acompañan en la más loca de las aventuras. No son muchos. Cuatro o cinco. Ahí están ellos, los primeros: Bernardo da Quintavalle, Pietro Cattani, Egidio, Silvestro, el campesino y el sacerdote, estos últimos. Luego, la segunda generación, la verdadera: Rufino, Masseo, Ginepro y Leone. Los primeros eran aún caballeros de la Mesa Redonda y guerreros de Cristo. Los segundos son los «juglares de Dios» caminantes por el mundo de las tribulaciones, de la fe, de la perfecta alegría. Con ellos, con León concretamente, tiene lugar la enseñanza por los caminos. En busca de la perfecta alegría. ¿Dónde está ella, la perfecta alegría? Francisco se lo dice a León. No está ni en el lenguaje de los ángeles, ni en las estrellas, ni en la sabiduría de los secretos de la *natura*. Ni en la conversión de los infieles. Ella está en el caminar, en la lluvia y el frío y el hambre, y llegar a la casa del hermano que te rechaza, te insulta y te pega, y en soportar estas cosas «con paciencia y alegría, pensando en las penas de Jesús bendito. Entonces, fray León recuerda y escribe que en esto está la perfecta alegría». Canto de la perfecta alegría. Esta fue y es la gran lección del santo de Asís.

Por ello, Asís sigue siendo meta de toda auténtica peregrinación. Meta de todos, creyentes y no creyentes. Uno de ellos cuenta la búsqueda de esta meta a un ilustre antepasado suyo. El cretense Nikos Kazant-

zaki, discípulo de Lenin una vez, desengañado como su amigo Panait Istrati y como su admirado Gide de lo que vio en la obra de Lenin en una anterior peregrinación a otro «centro», a Moscú, se lo cuenta bellamente a otro ilustre cretense, un cretense de aquí, de Toledo, Domenico Theotocopoulos, mejor conocido por el nombre de El Greco. En Jerusalén y en Asís el escritor cretense busca las nuevas metas. Sobre todo, en Asís, tras las huellas de Francisco inmortalizado por su compatriota El Greco. Kazantzaki busca la Pasión en una primavera «llena de gracia». Tras la explosión de la trágica aventura del hombre, la Semana de Pasión, Semana trágica: «No fue el Cristo; fue el hombre, cada hombre justo, cada hombre puro, que era traicionado, flagelado, crucificado, sin que Dios le tienda la mano para ayudarle.» La salvación del hombre pende de un hilo, de un grito de amor. Y la evocación emocionada del camino de Asís en primavera. «En primavera había llegado a la ciudad más santa de Italia, Asís. El aire, el tejado de las casas, los pequeños jardines, los patios estaban llenos de la presencia invisible del Pobre de Asís. Un domingo, las campanas de su iglesia sonaban, y enfrente, en una pequeña plaza, contestaban las campanas finas, con un sonido argentino, del monasterio de Santa Clara. San Francisco y Santa Clara, siempre inseparables, se confundían en el aire, con las voces eternas que les habían conferido la santidad y la muerte.» Ahí está el ruego de las hijas que reclamaban, imploraban la presencia del santo: «¿Cuándo vendrás, hermano Francisco, para vernos en nuestro pequeño monasterio? / Cuándo las espinas florecerán y darán flores blancas. Siglos / ha», dice Kazantzaki, el peregrino emocionado no cristiano, otro «lobo», como Giuliotti, pero todavía no cristiano, otro caminante del «polvo del exilio»; siglos hace que las espinas florecen, que sobre Asís baten sus alas el ramo de olivo y la paloma de Dios, inseparables hace tiempo. Tiempo de peregrinación del escritor cretense en Asís, donde pasa tres meses en busca de la primavera franciscana, huésped de la condesa Enrichetta. El cretense Kazantzaki busca al *Poverello* y a la primavera. El toscano Giuliotti busca en Francisco la «caridad armada», porque él es, como lo define Bargellini, «l'uomo salvatico (che) si rallegra del tempo cattivo», como «lobo cristiano» que busca casi siempre la lluvia que azota el rostro y el cuerpo de Francisco, «el juglar de Dios».

Kazantzaki es para nosotros un viejo amigo, vieja compañía en busca del santo de Asís. Los cristianos de Oriente han amado siempre al santo de Asís. Con un amor sin reservas. Conviene, por lo tanto, volver a esta vieja compañía de hace un cuarto de siglo.

En 1958 tuvimos la ocasión de presentar en España una de las más sugestivas novelas sobre el santo de Asís. Su autor era Kazantzaki. Los términos de nuestra presentación eran los siguientes:

La sublime trayectoria humana de San Francisco de Asís, su emocionante y difícil camino hacia Dios, han tenido hasta ahora transfiguraciones literarias múltiples. Hacer revivir literariamente la maravillosa aventura humana de Francisco, el incomparable juglar de Dios, no ha sido, por otra parte, nunca tarea fácil. Una atmósfera de infinita, inefable poesía rodea su existencia; pero la alegre poesía que emana de su persona es al mismo tiempo la envoltura de una sobrehumana tensión, trágica e impresionante, a través de la cual el «Poverello» de Asís alcanza las cimas de la santidad.

Pocas cosas tan arduas, por lo tanto, en el ambiente literario de nuestros días como hacer revivir para los modos estéticos y el gusto de hoy, con autenticidad y poesía, con dramática tensión y perfiles definidos, la significación espiritual de la revolución de San Francisco y la inigualable armonía celestial de su vida. A ello se ha atrevido en una reciente obra, que nos llega editada por Plon en París, el escritor griego Nikos Kazantzaki, titulada *El Pobre de Asís*.

Es una biografía de San Francisco que nos llega de Oriente. No es la primera vez que la espiritualidad cristiana oriental da prueba de su profundo entusiasmo e interés por la figura del santo de Asís. La atracción que Francisco sintió en su vida por el Oriente, que lo llevó a realizar el famoso viaje a Tierra Santa, ha encontrado justa correspondencia en que es probablemente el santo occidental que más culto y veneración ha tenido en el Oriente cristiano. Por otra parte, el santo que realiza las bodas místicas con el Amor y la Pobreza y logra elevar la vida cristiana a formas de absoluta pureza era natural que encontrara merecida resonancia en el seno de una Iglesia que había acentuado siempre, por encima de todo, los valores contemplativos del cristianismo.

La atracción que un escritor de la talla del cretense Nikos Kazantzaki siente por San Francisco radica, por lo tanto, en una vieja tradición de la Iglesia ortodoxa. Además, ella llega en cierto modo a dar cima a la plenitud del talento de un gran escritor. A Nikos Kazantzaki, que no sólo es el mejor escritor griego de hoy [4], sino de los más auténticos de la actual literatura europea, novelista de amplios vuelos, de enorme cultura y de una intensidad vital que aúna muchas veces un sentimiento de fe profunda a otro de no menos profunda rebeldía, se le puede presentar con estas palabras que un día le dedicara Marcel Brion: «Se ha dicho de sus novelas que en ellas resucitaba el espíritu de Homero. Thomas Mann, admirador suyo, no dudaba en compararlas con las obras maestras de la epopeya antigua.»

Nikos Kazantzaki es, como decíamos, un cretense universal, como aquel Domenico Theotocopoulos que llevó consigo a Occidente muchos

[4] Pocos meses después de ser escritas estas páginas, NIKOS KAZANTZAKI ha muerto.

de los valores indiscutibles que todo cristiano oriental conserva, depurados de convencionalismos y de cartas históricas, del cristianismo primitivo. Después de estudiar en Atenas y París, dedica la primera parte de su actividad literaria a obras de carácter poético y filosófico. Es autor de interesantes estudios sobre Nietzche y Bergson, de algunas tragedias y de una nueva *Odisea,* obra de 33.000 versos, que comienza donde termina la *Odisea* de Homero. Viajero incansable, Kazantzaki ha visto y estudiado con profundo interés España, Italia, Inglaterra, Rusia, Egipto, China, Japón, etc., y sus libros de viajes están entre los más relevantes en la literatura de este género. Su obra de novelista es, indudablemente, la que ha consagrado su prestigio. Destacan, entre sus novelas, *Cristo recrucificado, La última tentación, Libertad o muerte, Alexis Zorba* y esta singular biografía de San Francisco que aquí comentamos. En el panorama de la novela contemporánea, Kazantzaki nos ofrece un ejemplo singular. Contemporáneo de Joyce, Aldous Huxley, Lawrence, Steinbeck o Faulkner, escritores de extraordinario talento, que quieren superar la crisis de la novela, modificando los criterios técnicos, forzando los temas, rompiendo los muros de contención de una literatura tradicional de enorme peso, Kazantzaki sigue siendo un gran escritor sin que nada espectacular tenga lugar en su obra. Porque su obra nos lo revela como un escritor clásico, de una fuerte y vigorosa sencillez, grandilocuente a veces, quemado por una llama interior que hace de él un gran rebelde. Pero lo que hace de su obra algo capaz de situarle en un plano de valores literarios excelsos es la vibración humana y la gran poesía que contiene. Una vibración humana y un mundo poético de acentos realmente nuevos y auténticos, elementos destinados a superar la «crisis» de la novela y todo estancamiento literario.

No han faltado las comparaciones entre la obra de Kazantzaki y la de algunos escritores católicos de hoy, especialmente la de Bernanos. Pero lo que define y ofrece un carácter del todo personal al escritor cretense es su poesía (hay quien ha visto en él a un nuevo juglar, «poeta ambulante en las plazas»), la atmósfera mítica de su obra, su sencillez rústica y su vigor elemental. En un ambiente de poesía se nos perfila la figura de San Francisco en su Umbría natal. Francisco hereda, como espíritu cultivado, uno de los momentos capitales de la lírica europea: todo el patrimonio de lirismo y belleza estética y humana de la poesía provenzal. Por dos conductos le llega al hijo de Messer Bernardone esta herencia poética. Por vivir en un ambiente de preeminencia cultural de la gran poesía provenzal y por recibirla a través de su madre, provenzal a su vez y alma de gran sensibilidad y cultura.

En este clima poético sitúa la figura de su maestro fray León, el que nos cuenta la divina aventura de San Francisco en la novela de Nikos

Kazantzaki. Fray León se encuentra, viejo ya, en el umbral de la muerte, cargado de recuerdos de esta singular aventura en la cual Dios le ha hecho partícipe. Los años han pasado; Francisco hace tiempo ya que ha abandonado su envoltura terrenal; los hermanos han llevado un nuevo mensaje a través de toda la cristiandad medieval. Fray León sigue presa del gran asombro con el cual ha acompañado siempre a Francisco desde que éste había dejado en la plaza de Asís los vestidos que eran de su padre, Messer Bernardone, hasta Roma, ante el Papa; luego, por Tierra Santa; luego, por toda Italia, hasta volver para siempre a su dulce, querida Umbría natal. «Yo, el indigno que toma hoy la pluma para escribir tus hechos y tus gestas —¿lo recuerdas tú, Padre Francisco?—, era un mendigo humilde y feo en el día de nuestro primer encuentro. Humilde y feo, peludo desde la nuca hasta las cejas, la cara cubierta de pelos, la mirada llena de temor. En lugar de hablar, balaba como un cordero, y tú, para reírte de mi fealdad y de mi humildad, me llamabas fray León, fray Lion. Pero cuando yo te conté mi vida, te echaste a llorar y, abrazándome, me dijiste: 'Perdóname por haberme reído de ti llamándote león, porque ahora yo lo veo: eres un verdadero león, y lo que tú persigues sólo un león se atrevería a perseguir.'»

Lo que perseguía fray León era la búsqueda de Dios. Desde el día de su encuentro con Francisco el hijo del rico mercader Messer Bernardone también quiere buscar a Dios. La decisión es fulminante, y en la gran batalla que se inicia Francisco tiene el mando desde el primer momento. Los primeros hechos tienen lugar en Assisí, pequeño burgo umbro, rodeado de colinas y viñedos. Pero cada hecho adquiere el aspecto de una gesta singular y la serie ininterrumpida de gestos humildes y poéticos, de comunión con la pobreza y los seres de Dios, de amor infinito por los hombres y la naturaleza, de hermandad absoluta, irrumpen en el reducido escenario con resonancia de gestas universales. El camino de la perfeción y la santidad, la búsqueda de Dios, no pierden un solo instante el sabor poético en la novela de Kazantzaki. ¡Pero qué terrible lucha, cuán intenso combate, cuán dura flagelación de la «hermana carne», a la cual Francisco, a diferencia de tantos anacoretas, quiere, como quiere a todas las criaturas de Dios, y quiere purificarla en la alegría última del espíritu! Se le ha reprochado en cierto modo a Kazantzaki, no sabemos si con razón, el haber acentuado hasta el límite extremo el terrible carácter agonal de la santidad de Francisco, transmitido hasta nosotros por la tradición como prototipo de la santidad poética, pura y armoniosa como el cielo azul de su inmortal tierra.

Pero si el camino de la perfección encierra un perpetuo y duro combate, la existencia de Francisco, su rápido paso por el mundo, su obra gigantesca levantada en unos cuantos años, está rodeada de una infinita

poesía. Así la evoca fray León en la novela: «Y, ahora, sentado ante la pequeña ventana de mi celda, miro las nubes de primavera. En el patio del convento el cielo es bajo, llueve dulcemente, la tierra despide un suave olor. Los naranjos están en flor, lejos canta el cuco. ¡Qué dulzura, Señor, qué felicidad! ¡Cómo se confunde la lluvia y la tierra, el olor del establo con el del naranjo, con el corazón del hombre! En verdad, el hombre es de tierra, y por ello, al igual que ella, goza tanto de esta tranquila y acariciadora lluvia primaveral. El agua del cielo riega mi corazón, se funde en él una yema, empuja y surges tú, Padre Francisco. Padre Francisco, en mí toda la tierra florece, los recuerdos suben, la rueda del tiempo vuelve atrás y resucitan las santas horas en que corríamos juntos los caminos de la tierra, tú delante, yo caminando sobre tus huellas, en el terror. ¿Recuerdas nuestro primer encuentro? Era una noche de agosto. Acababa yo de llegar a Assisí, la famosa. Había luna llena; el hambre me hacía titubear. Muchas veces, alabado sea Dios, había gozado grandemente de la noble ciudad, pero en aquel atardecer me pareció diferente, desconocida. Casas, iglesias, torres, ciudadela, parecían navegar bajo un cielo color malva, en medio de un mar color de leche.

Cuando entraba, en el crepúsculo, por la nueva puerta de San Pedro, una luna del todo redonda subía, roja, pacífica como un sol dulce y esparcía su luz en cascadas silenciosas desde la fortaleza de la Rocca hasta los techos de las casas y los campanarios, transformando las callejuelas en arroyos y haciendo desbordar la leche de los fosos. Las caras de los hombres resplandecían, como si llevaran escrito el pensamiento de Dios. Arrobado, me detuve y me santigüé, preguntándome si de verdad era la ciudad de Assisí, sus casas, sus campanarios, sus hombres, o bien había entrado, vivo aún, en el Paraíso. Extendí las manos y se me llenaron de luna, una luna compacta y dulce como la miel. Sentí sobre mis labios y mis sienes correr la gracia de Dios. Entonces comprendí 'Un santo ha pasado por aquí —grité—; estoy seguro de ello; respiro su olor en el aire.'»

Así evoca fray León al santo de Asís, compañero y guía en años difíciles que aparecen ahora ante su mente, como un sueño imposible. Olvida el dolor de su terrible peregrinaje, sus dudas, las veces que él mismo quiso abandonar la empresa. Porque después de este encuentro sobrenatural vendrán las horas difíciles, horas de lucha, con los lastres terrenales, de búsqueda incesante y difícil de Dios. ¡Qué terrible es el momento en que Francisco, implacable, rompe los lazos que le unen a sus padres, para entregarse definitivamente a la pobreza, al amor de Dios, a la humildad, a la salvación de las almas! Los episodios más importantes de su fantástica existencia humana desfilan ante nosotros, nos

captan con una intensidad que sólo la pluma firme de un gran escritor, que vive con autenticidad la vida de la fe religiosa, puede conseguir. La gran empresa de Francisco, tantas veces celebrada por escritores, poetas y pintores, desde Dante a Giotto hasta nuestros días, la acompaña el escritor por medio de un estilo de notable riqueza literaria, de un fervor poético y de una admiración incontenible hacia el protagonista de este singular drama que reúne lo divino y lo humano en la más bella epopeya religiosa que el mundo conoció después de la encarnación histórica del Salvador.

Al mismo tiempo, el vigor con que el escritor sigue los momentos culminantes en la aventura del santo es sencillamente magnífico. El encuentro de Francisco con el leproso, que es Cristo en persona; su viaje a Roma y a la Tierra Santa; su comunión fraternal con los paisajes queridos y los animales; su infinito amor por los hombres; sus momentos de exaltación poética al hablar a los pájaros y a las fieras, pero sobre todo la culminación de su epopeya en el retiro terrible y solitario en la montaña del Alverno, nos indican que una mano maestra de escritor y de hombre de fe ha emprendido la tarea de ofrecer a las generaciones de hoy, en toda su intensidad, la personalidad del santo de Asís, tan querido y admirado incluso por espíritus lejanos a los modos de vida cristianos. « ¡Oh, montaña querida —exclama Francisco ya camino de la gran despedida—, montaña sobre la cual Dios ha marchado, gracias por el bien que me has hecho, por el dolor que me has dado, por las noches sin sueño, por el miedo y la sangre. Cuando Cristo moría en la Cruz, tú sola, entre todas las montañas, te has estremecido; tú sola, y tus laderas, se han hecho jirones. Y tus hijas, las alondras de las cumbres, han cantado el canto fúnebre, arrancando sus plumas, la mirada vuelta hacia Jerusalén; y mi corazón, otra alondra, también lo cantó. Porque Cristo, que ha sido crucificado encima de tus piedras, me ha traído un mensaje secreto y tengo que partir. Me voy, Alverno; adiós, adiós, adiós, adiós, montaña querida, para siempre, para nunca! »

El camino hacia la santidad se nos revela aquí en toda su enorme dificultad. Francisco es un espíritu constantemente vigilante, febril. Fray León tiene casi siempre la sensación de acompañar e ir detrás de un cuerpo débil como una pluma, devorado por una llama intensa e inextinguible, que arde en él y le da fuerzas de gigante. El lector tiene la impresión de que en los cortos años a través de los cuales sigue la empresa de Francisco, años que parecen siglos por la riqueza de acontecimientos interiores que encierran, este cuerpo enclenque ni un solo instante conoce el dulce placer humano del sueño. Porque Francisco, el alegre juglar de Dios, el poeta del hermano sol, del agua, de la luz, de las flores del campo, poeta de las golondrinas, «encantadores mensajeros de Dios que

traen la primavera»; del hermano lobo y de la hermana Muerte, transfigurada en imágenes de imperecedera dulzura, es el mismo luchador con la mente y el cuerpo en llamas, en largas, interminables, estremecedoras noches de insomnio. A fray León, que le abandona casi siempre, rendido por el cansancio del día, como otros habían abandonado al Maestro en la noche de Ghetsemaní, le asustan las noches de Francisco. Más de una vez le quiere abandonar, pero siempre vuelve arrepentido, como Pedro.

A León le es difícil captar la hondura eterna de los símbolos. Y para Francisco todo es símbolo, en todo ve la imagen imborrable de la eternidad. Un día se cruzaron por el camino con un campesino, llevando de la cuerda su asno, al cual monta su mujer, el seno descubierto, amamantando su niño. Francisco se detiene y los mira en éxtasis. «Buen viaje, José», les dice. «¿José? —pregunta fray León—. ¿Cómo es que conoces su nombre?» «¿Pero no has comprendido, pequeño cordero de Dios? Eran José y María, con el Niño Jesús. Se dirigían a Egipto. ¡Cuántas veces he de repetirte, fray León, que tú también tienes que mirar con los ojos de dentro! Tus ojos de arcilla te dicen: 'He aquí a un campesino con su mujer y su hijo.' Pero los otros ojos, los de tu alma, no pueden ignorar el prodigio. Es José; es la Virgen María sentada sobre su pequeño asno; es Cristo en brazos de su madre. Ellos pasan y pasan delante de nosotros, eternamente.»

Bella, emocionante, limpia y fresca, a la vez que llena de vigor, fervorosa y humana, de una gran belleza literaria, esta novela de Nikos Kazantzaki nos trae a un San Francisco cuya imagen permanecía hasta ahora lejana, acaso conservada en una forma tan adecuada a sus perfiles sólo en los frescos, casi contemporáneos, de Giotto. El eterno mensaje del santo de Asís, su figura eternamente familiar a todos, vuelven una vez más entre nosotros, en unas páginas llenas de amor, de dulce nostalgia de Dios, de heroica nobleza. Un San Francisco Poeta, un humilde soldado de la Pobreza, pero un luchador en cuyo espíritu arde la llama eterna de una voluntad propia de titanes.

Actual por mil razones la figura de San Francisco. Su personalidad se proyecta en miles de aspectos de nuestra vida y nuestro pensamiento. Algo de él quisiéramos sirviera de colofón de este balance de sus transfiguraciones poéticas.

Hay un episodio en la vida de San Francisco de Asís, uno de los episodios finales de su maravillosa aventura, bella y santificante, que más de una vez nos ha parecido proyectado en el destino absurdo y contradictorio del hombre, cristiano o no, de nuestro tiempo. Un día, San Francisco intenta insinuar en cierto modo un gesto de protesta contra las debilidades del cuerpo, de su propio cuerpo. «Laudato si, mi Signo-

re, per sor nostra Morte corporale.» El santo de la hermandad y el amor plenario por los seres y las cosas se percata casi instantáneamente del significado de su gesto ante la muerte del cuerpo y como tantas veces llora y pide humildemente perdón al hermano cuerpo: «Nostro fratello il Corpo.»

Hay una belleza indecible en esta actitud del santo de Asís. En otro terreno, el pensamiento de nuestro siglo ha reivindicado la esencia del cuerpo y la corporeidad. Probablemente, en las múltiples manifestaciones relacionadas con el centenario de esta grande y sin par figura de la Cristiandad, el tema volverá a tratarse. No es extraño que así fuere. El franciscanismo ha sido una savia grande y fecunda en la filosofía. Ahí está, para dar muestra del hecho, la presencia de Duns Escoto en el pensamiento de hoy. En el mundo de la realidad simbólica, de la significación, de las categorías, del lenguaje. Un filósofo de la dimensión de Heidegger presentó en 1915, como trabajo para su «habilitación» de cátedra, al amparo de Rickert y Husserl, un texto de amplia exégesis sobre Duns Escoto. En el pasado congreso escotista, que se celebró en septiembre en Salamanca, se tuvo ocasión de actualizar el tema. A pesar de que parte del trabajo del maestro de Friburgo se basa en un texto del libro de Escoto *Gramática especulativa,* editado en 1902 por un franciscano hispánico, que según se sabe ahora era solamente «atribuido» a Duns Escoto.

San Francisco reivindica la santidad misma, la belleza y la permanencia del hermano cuerpo. Cosa de gran significación, si se tiene en cuenta que el santo de Asís asoma su transparente figura hierática y se mueve, en cuanto creador de una de las más bellas páginas de espiritualidad de la historia, tras la herencia poética provenzal que su madre llevara a la Umbría de su tiempo y tras la gran epopeya albigense. Dramática epopeya, comprendida más hondamente de cuanto se cree por el español Domingo de Guzmán en su lucha contra ella y sus avatares. No conviene olvidar aquella frase explosiva del ponderado Santo Domingo en un momento culminante de su lucha ante los legados del Papa, Arnoldo y Pedro de Castelnau: «La herejía hace prosélitos no por vuestra pompa y vuestros palafraneros. Los hace con su entrega, su austeridad, su santidad.»

La figura de San Francisco, cuya imagen todos recordamos en el momento que ilustra con emoción la película de Zeffirelli —Francisco, en la plaza de Asís, se despoja hasta la desnudez de toda su ropa, que es de su padre y, por tanto, no le pertenece—, es la figura de mayor y más fascinante proyección de la cristiandad occidental. Con alguna transfiguración perfecta de la trayectoria del santo. En un conjunto humano histórico de contrastes y asombro, el juglar de Dios organiza su gran com-

bate con la «hermana carne» en una atmósfera de inefable poesía, la alegre y con todo tensa dolorosa ascensión hacia una envoltura sobrehumana, de tensión trágica, impresionante, serena en sus resultados últimos. Todo culmina en un aura de melancolía. Melancolía del tránsito, tristeza ascensional tras el amor peregrino y danzante de todas las criaturas vivientes. Porque hacia esto se encaminó siempre el amor de Francisco, hermano del cuerpo hermano. Hacia todas las criaturas vivientes.

Fue fray León, el compañero práctico enamorado de San Francisco, el que mejor pudo contar la danza alucinante por los caminos de Dios, su encuentro amoroso divino con la naturaleza y las cosas. ¡Cuán lejos estamos de la danza frenética de Zarathustra tras el andar de la ternera variopinta y de la serpiente y del águila del superhombre débil de la edad de la violencia! Ahora a San Francisco le quiere conquistar la ecología. Así nos lo dice este otro fray León, que nos cuenta la vieja aventura, embebido de Escoto y de Ockham, el franciscano activo una vez más enamorado del eterno juglar. Su nombre es José Antonio Merino, amigo nuestro entrañable. San Francisco amaba la tierra: con su lluvia primaveral, sus noches de luna, sus flores, su hermano lobo, su Rocca, las alturas terroríficas y últimas del monte Averno amado. El monte de la grande y triste despedida. La más triste de todas las despedidas de esta tierra. Gran empresa. Ejemplar empresa la del santo que supo santificar el cuerpo, el hermano cuerpo, morada nuestra abocada al dolor, a la muerte, la triste muerte corporal, a la resurrección. Amemos al santo que supo amar al hermano cuerpo purificado por el sufrimiento. *JORGE USCATESCU (O'Donnell, 11. MADRID-9).*

VALLEJO EN PARIS: LOS AÑOS DUROS

El 26 de mayo de 1924 decía César Vallejo, el grande y desgarrado poeta de la América nuestra, en una carta fechada en París: «... Tengo que ver de agenciarme la vida. Yo no tengo, en verdad, oficio, profesión ni nada. Sin embargo, tengo afán de trabajar y de vivir mi vida con dignidad, Pablo. Yo no soy bohemio: a mí me duele mucho la miseria, y ella no es una fiesta para mí, como lo es para otros. ¿Es que yo no quiero trabajar? A las usinas he ido muchas veces. ¿Será que he nacido desarmado del todo para luchar con el mundo? Puede ser. Pero este sobresalto diario viene a dar directamente en mi voluntad, y la apercolla y parece haberla tomado de presa preferida. En medio de mis horas más

terribles es mi voluntad la que vibra, y su movimiento va desde el punto mortal en que uno se reduce a sólo dejar que venga la muerte, hasta el punto en que se intenta conquistar el universo, a sangre y fuego. ¡Y, sin embargo, es una voluntad estéril, baldada, la mía!...»

Y más adelante agrega: «... Son unos terribles. No me han enviado sino una parte de lo que me deben, concretándose a prometerme que me girarán lo demás próximamente. Con esos dinerillos estoy viviendo, y quiero aprovechar de la relativa tranquilidad que ellos me proporcionan para buscar de conseguir trabajo para cuando ellos se acaben, que creo será muy pronto, irremediablemente. (No sé por qué veo en mi mente una de las más espirituales actitudes de usted, a través del recuerdo, en este instante de comentar la manera irremediable con que se acaban los dineros de esta vida. De estar juntos, al margen de este comentario, usted daría a mis lamentaciones tan ágil y noble y suave tinte juvenil que toda mi amargura y todo el aire ingrato del momento habríase resuelto en solaz lírico y riente)...»

Cartas a Pablo Abril

Estos fragmentos forman parte de la correspondencia que César Vallejo envió desde París, entre 1924 y 1934, a Pablo Abril de Vivero, por aquel entonces secretario de la Legación del Perú, la patria del poeta, ante la República Española. La mayoría de esas cartas fueron destruidas por un bombardeo franquista durante la guerra civil, salvándose sólo un centenar, cuya edición encaraba en Venezuela la Universidad de Carabobo. Como un anticipo, dicha casa de estudios publicó ya en 1960 un breve trabajo de José Manuel Castañón: *De César Vallejo a Pablo Abril (En el drama de un epistolario),* del cual han sido extraídas nuestras citas. (Una reedición ampliada de esa correspondencia seleccionada fue publicada en Buenos Aires, en 1971, con el título de *Cartas a Pablo Abril,* que se encuentra actualmente agotada.)

Vallejo y Abril fueron presentados en Lima, durante la primera guerra mundial, por Abraham Valdelomar, y volvieron a encontrarse en París durante el verano de 1923. Allí nació una cotidiana amistad que, al partir el año siguiente Abril para Madrid, dio origen a esta correspondencia. Al parecer, Pablo Abril formó parte de ese núcleo de amigos que acompañó los duros momentos de la vida europea de Vallejo. Así, habría sido él quien le consiguió una colocación en *Les Grands Journaux,* por intermedio de Maurice de Wallef, su director. El es, también, quien acompañó al médico peruano Wieland hasta el lecho de dolor del poeta y recibió del facultativo esta información: «Lo que tiene su

amigo es hambre. Denle de comer poco a poco, porque si no, se muere...»

Las cartas a Pablo Abril van desnudando con cruda claridad el doloroso calvario que fue la vida de Vallejo en Europa. Así, escribió el 19 de octubre de 1924: «... Parece que la vida sigue empecinada en herirme. Esta carta la escribo desde el hospital de la Charité, sala Boyer, cama 22, donde acabo de ser operado de una hemorragia intestinal. He sufrido, mi querido amigo, veinte días horribles de dolores físicos y abatimientos espirituales increíbles. Hay, Pablo, en la vida horas de una negrura negra y cerrada a todo consuelo. Hay horas más, acaso, mucho más siniestras y tremendas que la propia tumba. Yo no las he conocido antes. Este hospital me las ha presentado, y no las olvidaré. Ahora, en la convalecencia, lloro a menudo por no importa qué causa cualquiera. Una facilidad infantil para las lágrimas me tiene saturado de una inmensa piedad por todas las cosas. A menudo me acuerdo de mi casa, de mis padres y cariños perdidos. Algún día podré morirme, en el curso de la azarosa vida que me ha tocado llevar, y entonces, como ahora, me veré solo, huérfano de todo aliento familiar y hasta de todo amor. Pero mi suerte está echada. Estaba escrito. Soy fatalista. Creo que todo está escrito. Dentro de seis u ocho días más creo que saldré del hospital, según dice el médico. En la calle me aguarda la vida, lista, sin duda, a golpearme a su antojo. Adelante. Son cosas que deben seguir su curso natural, y no se puede detenerlas...»

Fatalismo que viene a reiterar el 21 de enero de 1925: «... Cómo es posible que yo siga en París, contra viento y marea, y que siga fuera del Perú, contra marea y viento, toda posibilidad de miseria queda descontada, y toda adversidad de la vida. No conozco los caminos que llevan a la comodidad y a la dicha; y nunca los he recorrido. Así pues, todo está muy bien como está y, sobre todo, como es...»

La voluntad de luchar

Cuando, junto con Emilio Ribeiro, Pablo Abril le propone fundar un semanario: *La Semaine Parisienne,* que puede significar —¡finalmente!— la redención económica para el poeta, Vallejo es lógicamente el primero en entusiasmarse y el último en despertar a la triste realidad:

«... Nuestro muy amado Emilio se resiste a seguir en la empresa. Dice que ya le ha dicho a usted que no le conviene. No ha vuelto a venir a la oficina ni una sola vez, ni se ha ocupado de nada. Le he visitado varias veces y he insistido en la revista, sin resultado alguno. Así pues, estamos usted y yo, pero si Emilio no vuelve a nuestro propósito,

me parece que nosotros debemos seguir adelante. ¿Que fracasaremos? ¡Bueno! Una vez más habremos sido jóvenes e ilusos y, sobre todo, audaces. Quienes nada arriesgan ya pueden morirse en el día. Cómodo es ir a lo seguro y echarse en cama lista. Lo difícil es abrirse un camino a la fuerza y aventurarse en lo desconocido...» (8 de abril de 1926).

«... Si Emilio insiste en no trabajar con nosotros 'yo me comprometo' a publicar el periódico. El traductor está listo. Para el primer número Montherlant dará un artículo. Además, el escritor francés Falgairolle trabajará con nosotros por poca remuneración. No espero sino el dinero para encender el horno: todo lo demás está listo. Convendría siempre publicar un artículo de firma prestigiosa en cada número...» (12 de abril de 1926).

«... Como los anuncios sólo serían cobrados después de unos cuantos números del periódico, éste no puede seguir saliendo en los primeros tiempos sino con capital propio» ... «Naturalmente, imperará en la administración, desde el primer momento, una 'estricta economía', sin que esto quiera decir que vayamos a sacrificar el vuelo periodístico del negocio y su reclame, en aras de un absurdo sistema de economía y regateos. Todo ha de ser bien sopesado y medido» ... «Todos los días estoy en el 'bureau' desde las nueve de la mañana. Hay listos dos traductores, y a precio 'moderé'...» (18 de junio de 1926).

«... Usted se ha sacrificado desmedidamente, y por esto mismo creo que nuestras gestiones para el periódico deben continuar cada día con más ahínco. No importa que no se efectúe la empresa ahora, pero menester es que preparemos todo a fin de que el periódico salga, por ejemplo, a la 'rentrée', es decir, en octubre o noviembre, a lo más. Estamos convencidos de que se trata de un negocio seguro y no hay más que ser tenaz y paciente, hasta convertir en realidad nuestro proyecto. Además, nosotros hemos tomado esto como cosa que ha de ser todo nuestro porvenir, acaso...» (23 de junio de 1926).

«Hay golpes en la vida...»

Finalmente, por desgracia, también esas esperanzas se desvanecen y todo vuelve a lo mismo. Así puede escribir Vallejo el 12 de mayo de 1929: «... En cuanto a mí, sigo marcando el paso en el mismo punto de siempre. Mi dilema es el de todos los días: o me vendo o me arruino. Y aquí me he plantado. Naturalmente, si no me vendo ni me he vendido, es porque ya me estoy arruinando... ¡Van a ser seis años que salí de América y cero! ...»

Mucho se ha escrito y se seguirá escribiendo —con buenas o regulares intenciones, con mayor o menor acierto— sobre la «biografía» de

César Vallejo. Y, desgraciadamente, tanto ciertas admiraciones como algunos rechazos suelen basarse todavía en algunos de esos «datos». Por ello, creo que algo debe decirse al dar a conocer públicamente la existencia de estas cartas. Ellas son, indudablemente, un valioso testimonio y quizá también una prueba irrecusable contra algunas leyendas que aún suelen tejerse sobre César Vallejo. Y es en ese único sentido que puede entenderse el hecho de darlas a conocer.

Porque sigue habiendo una sola manera de llegar a percibir la verdadera dimensión de este hombre que vivió *dando pedacitos de pan fresco a todos* (como dice en uno de sus textos memorables) y que no se guardó nada para él: sus poemas, justamente, la temblorosa evidencia viva de esas palabras con las cuales la América de habla española entra de lleno en la poesía del mundo.—*RODOLFO ALONSO (Juncal 2990 1425 BUENOS AIRES).*

DOS NOTAS DE ARTE

EL MAGISTERIO DE ENRIQUE SOBISCH

Enrique Omar Sobisch nace en Mendoza (Argentina) el 31 de diciembre de 1929. Estudia en la Universidad Nacional de Cuyo y en la Escuela Provincial de Bellas Artes, en donde es alumno del pintor Lino Enea Spilimbergo y del grabador y dibujante de origen yugoslavo Sergio Sergi. Celebra su primera exposición en 1953, obteniendo diversos premios en los años siguientes y celebrando exposiciones individuales y colectivas en casi todas las provincias argentinas. Ocupa durante un año el cargo de secretario de Artes Plásticas de la Dirección General de Cultura de su ciudad natal y en 1958 se traslada a México con su framilia. Reside dos años, exponiendo en el Museo Nacional de Arte Moderno y llevando a cabo diversas muestras individuales, así como participaciones en exposiciones colectivas de gran importancia, entre las que hay que destacar la gran exposición titulada «Aportaciones Universales a la Pintura Mexicana». Durante su estancia en México estudia arte precolombino y pintura mural, y se especializa en topografía y diseño de libros, trabajando en la Editorial Fondo de Cultura Económica y en el periódico *Novedades* como ilustrador, diseñador y grafista. Es invitado a exponer en Iowa (Estados Unidos).

Regresa a Mendoza, donde es nombrado director de Arte del Canal 9 de televisión. Con-

tinúa exponiendo en la Argentina, Chile, Uruguay, Perú, Colombia, Ecuador, Guatemala, Panamá y Costa Rica, alcanzando diversos premios y distinciones en 1958, 1961, 1964 y 1966. En 1968 se traslada a Buenos Aires, alternando su labor pictórica con la dirección de películas cortas, publicitarias y documentales, el diseño y confección de libros, diarios y revistas, la ilustración de poemas y libros y la realización de obras murales en edificios públicos y privados, dictando clases de pintura y dibujo en su estudio de la calle Thames. En 1979 viaja a España, abriendo un estudio en el número 8 de la calle Navas de Tolosa y estableciendo su residencia en el número 72 de la calle Ibiza. Participa en varias exposiciones colectivas en el Estudio Inza de la calle Antonio Maura. Expone en Hamburgo (Alemania) y forma grupo con un conjunto de artistas argentinos residentes en Madrid, entre los que se encuentran Abot, Lantero, Payró, Pagano, Aldo Molina y ocasionalmente Carlos Alonso. Realiza una serie de interesantes retratos de sus compañeros de grupo y prepara una colección de dibujos y acuarelas bajo el nombre «La lección de anatomía», que próximamente exhibirá en Madrid.

La magnificencia de la imagen

En 1960 escribía Ceferino Palencia en las páginas de *México en la cultura:* «En cada una de las obras de Enrique Sobisch existe una gran amplitud de conceptos; piensa y ejecuta en gran escala, otorgando a cada una de sus realizaciones una magnificencia que de igual modo aplica a la figura que a la naturaleza muerta. Esta condición de grandiosidad le salva, desde luego, de la factura y técnica vulgar; por el contrario, viene a ser como una singularidad distinta de su pintura, siempre naturalmente favorable a la finalidad de la obra. Otra cualidad que puede ser tenida como la razón de esa declarada grandeza es que quizá la tal magnitud tenga su origen en esa seguridad que en los dibujos aparece manifiesta y por lo que cada realización pintada posee una construcción realmente digna de ser tomada en cuenta, pues en definitiva es lo que peculiariza a la pintura de Enrique Sobisch.»

En los veinte años transcurridos este texto de Palencia viene siendo corroborado por la obra que en profundidad y continuidad lleva a cabo Sobisch. Todo su esfuerzo concurre a dar una imagen llena de magnificencia, a evidenciar por el procedimiento de su contrapunto la pobreza que caracteriza el arte de nuestro tiempo, alejado de un equilibrio humanista, al que muchos artistas han renunciado. Para Sobisch cualquier época es buena para iniciar un personal retorno al renacimiento, una

búsqueda apasionada y fervorosa de lo que ha existido de más valioso y positivo en el arte de todas las épocas, de aquello que de una u otra manera se ha impuesto categórica y decisoriamente como apertura de un proceso de renacimientos. Por eso su obra renuncia a historiar la miseria, la pobreza y las más diversas creencias, busca el gran eco de la figura humana en su exaltada plenitud, en su magnificencia de imagen y en la sosegada y absoluta serenidad que puede hacer de cualquier imagen humana un reflejo de la estirpe divina. En su pintura y en su acuarela esta preocupación antropológica por exaltar la grandeza del hombre le lleva a exploraciones de sorprendente vitalidad, y es en este territorio en donde Sobisch se afirma como un maestro mayor de las artes plásticas de nuestro tiempo.

Arbitrariedad mágica

Unos ojos penetrantes, que parecen especializados en mirar aquellas cosas que los demás no perciben, son las herramientas fundamentales de trabajo para este artista lleno de vigorosa personalidad. Sobisch mira hasta ir desentrañando como si fueran las hojas de un libro las diferentes lecciones y dimensiones que la realidad le ofrece, hasta plantearse de una forma consciente, profunda, casi absoluta, todas las tentaciones de la apariencia y escoger en ellas no la más real, sino la que considera más congruente con su personal visión de la existencia, la cultura y, sobre todo, de las relaciones entre las cosas.

Por eso la exploración de Sobisch no se dirige exclusivamente a la búsqueda de un territorio maravilloso e ilusorio que puede nutrirse de los sueños, sino que de entre las muchas opciones que encuentra al colocar su mirada sobre las cosas elige aquella que le parece más congruente, más adecuada para interpretar su lección de humanidad y explayar sus categorías de humanismo. En este camino llega algunas veces a identificar, con plena conciencia de que lo está haciendo, lo imaginario con lo arbitrario, a colocarse en una dimensión privilegiada a la que no tienen acceso ni las quimeras ni las visiones, sino en la medida en que son producto de una voluntad de sentido de la imagen que convierte la realidad en alegoría y que sabe extraer de los símbolos aquellos conceptos que le parecen más necesarios. No son poéticos los instrumentos con los que Sobisch elabora su teoría plástica, sino menciones de una arbitrariedad que existe en los seres y en las cosas y que el artista gusta de llevar a sus últimas conclusiones y consecuencias. Esta arbitrariedad mágica, que transfiere los planos, trasciende las imágenes y transporta las vivencias del ámbito de lo visual al de lo reflexivo, es el gran instrumento de

una evolución transformadora y de una afirmación de estilo. En ella, Sobisch se transforma en una gigantesca mano tendida a través del tiempo, que se encuentra y se estrecha con la de un artista italiano del XVI, preocupado por dar la mayor perfección a su dibujo.

«La lección de anatomía»

En Madrid, y en estos días, Sobisch está llevando a cabo un trabajo de singular belleza e importancia, realizando la serie *La lección de anatomía,* que es, hasta la fecha, la más sólida de las demostraciones de magisterio que el artista mendocino ha prodigado. Debemos a Manuel Andújar, escritor de fino talante que trató a Sobisch en México, un primer análisis y una interesante puntualización en torno de estos temas: «Más que de una lección se tratará de un curso de anatomía —escribe Andújar—, pues el proyecto requiere, aproximadamente, doscientos coloreados dibujos. Ante las delicuescencias del abstraccionismo, dados los perezosos excesos objetualistas y la inflación de misceláneas *collages,* Enrique Sobisch oficia de 'minero' del cuerpo humano, acude a indagar palpablemente sus vetas y filones, intenta sacar a plena luz los minerales ocultos, que un fraudulento 'progreso' ha 'enterrado'. En una atmósfera desgravada de obsesiones y manipulados demonios porteños, Enrique Sobisch recobra el diligente sosiego de la madurez. Habrá dialogado, en susurro y rumia, con los fraternos fantasmas goyescos que se filtran por las paredes del Museo del Prado y se hacen los encontradizos por los senderos recoletos del Retiro. Sobisch, investido de misionales poderes por sus secretos, egregios colegas, ha llegado a fijarse el fascinante objetivo artístico de su vivir.»

Recordemos que la anatomía presenta una importante hoja de servicios respecto del arte de todos los tiempos. Esta ciencia, que tiene por objeto el análisis de la estructura y la forma de los seres vivos, que se incorpora a los estudios de arte desde la segunda mitad del siglo XVII (en Francia, desde 1652), ha constituido un camino por el que los artistas han llegado a la definición de un repertorio de cánones del cuerpo humano y, en cierto modo, los artistas a través de la interpretación del cuerpo han llegado a establecer lúcidas ideas en torno a la forma, al sentido y a los límites e ilimitaciones del espíritu humano y de los significados del hombre en la convivencia y en la cultura.

Por eso, consciente de estas características, Sobisch no lleva a cabo una lección de anatomía más, sino que establece en peso y en valor su propia lección, determinándola como una total concepción del mundo, de su mundo, y de la historia, del hombre y sus atributos, pero también

de su enajenación y su desposesión. No es una función ilustrativa, sino esencialmente una tarea de reflexión hacia límites difícilmente mensurables, la que lleva a Sobisch a dibujar y trazar su *Lección de anatomía.* Obra mayor, tarea de plenitud de un artista rico en disciplinas y en conocimientos, que no traza sus dibujos para ayudar al desvelo de los alumnos, sino para su propia actitud escolar, para que el cuerpo y sus proporciones, el canon que establece la disección que facilita el color y la línea, le proporcionen nuevas lecciones frescas y vitales sobre esos misterios privilegiados que constituyen el dibujo, la acuarela, la pintura.

EZEQUIEL LOPEZ GARCIA: LA TRADICION DE TODO EL TIEMPO Y LA RENOVACION DE CADA DIA

Nacido en Cádiz en 1938, Ezequiel López García se dedica al dibujo, la ilustración, particularmente de publicaciones infantiles, el diseño, la publicidad y las historietas, técnicas éstas en las que llega a alcanzar una notable consideración, obteniendo numerosos premios y distinciones que acreditan la gran valía de su trabajo. En su perspectiva pictórica va imponiendo progresivamente un estilo que se define en los límites del realismo simbólico con acusados perfiles crítico-sarcásticos, presidido todo por un profundo sentido del amor al hombre, la preocupación por sus condiciones de vida y el respeto a la dignidad de la persona humana. Una serie de exposiciones en diversos lugares de España y sobre todo sus afortunadas presentaciones en la Galería Ramón Durán, de Madrid, atraen hacia su obra la atención de la crítica, que ve en él no sólo un destacado animador de imágenes, sino, sobre todo, un artista de una profundidad de pensamiento y una sutileza de proyecto poco comunes, que inserta toda su preocupación en la búsqueda apasionada de un humanismo plástico y de una colosal alegoría de nuestro tiempo.

La uniforme deformidad

En una primera visión, cuando nos acercamos a los cuadros de Ezequiel López García, vemos en ellos una serie de figuras caracterizadas por su deformidad y presididas por la expresión pasmada de sus rostros. En unos casos, son grandes cabezas que dan a sus poseedores un aspecto casi botánico, desde las que sonrisas estereotipadas o gestos llenos de asombro representan la respuesta totalmente insuficiente a la complejidad del mundo que rodea a estos personajes.

En otras circunstancias los modelos de esta iconografía deliberada-

mente visionaria parten de un concepto absolutamente diferente. Son personas totalmente seguras de sí mismas, de las posiciones de privilegio que de una u otra forma han alcanzado y que se proyectan sobre su entorno con una radical jactancia. En la mayoría de los casos estos protagonistas de un triunfalismo cotidiano se distinguen por tener unas cabezas exageradamente pequeñas, que contrastan con sus anchos hombros y con sus pechos hinchados como insólitos predicadores de su importancia.

Son uniformidades de la deformidad, evidencias de una cadencia o de una falsa plétora, bocas en las que faltan los dientes indispensables y ojos que reclaman piedad o que la niegan sistemáticamente. No es una comedia humana, ni tampoco un drama; quizá su insinuación. El pintor, que ha dialogado en silencio durante largo tiempo con sus figuras a la medida que iban naciendo, sabe mil historias y mil frases, conoce la teoría de cada cuadro, la diversidad de posibilidades de lectura que pueden ofrecerse y también la carga de repertorios simbólicos en los que estas imágenes nos recuerdan no sólo que son hombres o mujeres, sino también emisarios de sentimientos, protagonistas de una serie de vicisitudes que incluso en ocasiones no saben exactamente cómo han de nombrar.

Posición y postura

Quizá en la nueva etapa de la pintura de Ezequiel López García sea la utilización de la cuerda como sistema de símbolos. Hombres desnudos, que todavía se oponen e intentan pelear; figuras de desmadejada postración, seres que pugnan por nacer, junto a otros que protestan por el hecho indeseado de su nacimiento; vivos, muertos y no nacidos son todos los intérpretes de un extraño juego de equilibrio y desequilibrio, que enfrentan el riesgo de la caída, mientras se afanan en sus minúsculos deseos, en sus ocasionales intereses.

Sobre la cuerda floja, en la posición más ambigua posible, las figuras revisten un especial significado, se encuentran en la plenitud del riesgo, en la más amplia de las posibilidades de dejar de ser en la medida en que entre los hombres una posición es muchas veces el testimonio de la capacidad para mantener una postura. Son porque están; quizá sea ésta la más interesante de las afirmaciones que podamos extraer de la interpretación de la pintura de Ezequiel López García. Es el fenómeno propiamente aleatorio de que se hayan colocado de una forma en lugar de otra, de que sean capaces de admitir las sacudidas, los desequilibrios y los peligros de todo género, lo que les coloca en un rango jerárquico dis-

tinto respecto de otros, que por timidez no han emprendido la tarea del riesgo en la cuerda floja o por desinterés no se han preocupado en escalarla o que ni siquiera han sabido dónde, para qué y por qué se encontraba la soga del prestigio.

Gentes que aman y esperan

Este escaparate de la servidumbre humana está administrado con un amplio repertorio de prudencias; no hay en su planteamiento desbordamientos ni connotaciones que marquen una desmedida prodigalidad; cada figura, aun cuando se amontone en el espacio que otras le disputan, pertenece a un ritmo y a un contexto narrativo; es la evidencia de alguien que busca, que pretende, que de cualquier forma intenta obtener en ocasiones una satisfacción de sus vanidades; en otros casos, una sencilla postulación de su precario deseo de encontrar un lugar entre las gentes.

A nivel de modos pictóricos y de contenidos narrativos, todo está presidido por una escueta riqueza. Una paleta, que es la tradicional española, la propia del barroco y de los grandes maestros, inscribe los esfuerzos de Ezequiel López por conciliar la tradición de todo el tiempo con la necesaria renovación de cada día. Y en uno y en otro caso, en la pintura de este artista hay, como en el ajuar de una desposada, algo viejo y algo nuevo, algo prestado y algo pedido, un presentimiento de sonrisas y una apenas perceptible insinuación de una lágrima.—*RAUL CHAVARRI (Instituto de Cooperación Iberoamericana. Ciudad Universitaria. MADRID-3).*

APUNTES CINEMATOGRAFICOS

Hace algunos años, la palabra misma —cinematografía— fue puesta en cuestión por algunos teóricos empeñados en sistematizar el conocimiento de aquello que significó, simplemente, «imagen en movimiento». G. Cohen-Seat, el fundador de la filmología, dejaba el término para el hecho concreto de hacer cine, industria en suma, para emplear «filmología» como la ciencia de analizar el fenómeno en sí. Pasó el tiempo y

los estudiosos del cine leyeron a Saussure y llegaron a Merleau-Ponty; la semiología se convertía de pronto en la ciencia-clave para «leer» las imágenes y dar a sus estructuras una base de interpretación como lengua y lenguaje. En el fondo, la terminología se renovaba, pero esa tendencia a interpretar los signos icónicos dentro de la fluyente realidad de los filmes y sus analogías con otros medios de la comunicación-expresión del hombre, ya había hallado un genial buceador en Eisenstein, uno de los raros cineastas que unieron la praxis a la teorización. Basta recordar sus escritos más famosos *(The Film Sense, The Film Form)* para descubrir que sistematizaba constantemente sus descubrimientos —el montaje, la psicología, la plástica, los signos de la escritura japonesa— para comprender en qué forma el cine se constituyó en una nueva forma de arte, entre otras cosas. Por eso, el peligro de las teorías del filme es que como todas las sistematizaciones académicas, que llegan después del fenómeno, tienden a querer explicarlo mediante reglas y nociones conocidas, aplicar a las formas nuevas las leyes de las formas antiguas. No hace falta referirse a las analogías más obvias: el teatro y la literatura. Pero el cine es el arte temporal por excelencia (como anotaba Jean Mitry), y en él el espacio «no es nunca más que un componente de la *duración*».

Hacedores y pensadores

Casi ningún cineasta, pese a que muchos de ellos han escrito cosas graves y esclarecedoras sobre su arte (de René Clair a Renoir o Truffaut) han intentado, como Eisenstein, una sistematización orgánica de sus experiencias. Parecen intuir —y no les falta razón— que la teoría viene después de esa experiencia y sólo sirve para explicar el pasado. Y, sin embargo, el mismo Eisenstein (y, en un plano más modesto, Louis Delluc, que también fue realizador) intentaron partir de esas reflexiones para abrir (abrirse) a nuevas formas expresivas de ese arte diferente. Hay que llegar a los primeros años sesenta para hallar entre los cineastas una reflexión previa que intentaba influir en el quehacer concreto. Todos los movimientos nacidos en esa época (con el antecedente preciso del primer neorrealismo), desde la *nouvelle vague* francesa a los cines políticos posteriores, pretendían coordinar sus ideas con una forma propia y necesaria. Porque incluso las experiencias de las vanguardias mudas, el cine-ojo de Dziga Vertov o las teorías del montaje ruso, estaban en cierto modo condicionadas por ideas previas a la cinematografía: literarias, científicas, plásticas o dramáticas.

Si hay en los cines de la década actual alguna característica común es precisamente la carencia de una «idea punta» que pueda renovar los lenguajes existentes. Tal vez sea prematuro sistematizar esa característica

inexistente como una etapa vacía. Pero la constante apelación al *revival* de géneros y estilos del pasado —desde la comedia inspirada en el Hollywood de los años treinta a la magnificación del filme de aventuras— parece indicar que el cine se halla en un período muy conservador, donde la premisa de contar esencialmente una historia en formas clásicas (a veces, con talento) no representa la culminación de un estilo, sino la repetición de fórmulas probadas. Si hay alguna objeción a esta crítica, sería bueno presentar argumentos. Para abonarla me limito citar algunos nombres: Scorsese, Lucas, Coppola, entre los jóvenes cultos que han restituido al cine americano sus viejas reglas de gran espectáculo; Rohmer, Godard o Truffaut, entre los antiguos renovadores convertidos al tradicional *cinéma de qualité* francés; Herzog, Wenders o Margarete von Trotta, entre los antiguos «jóvenes turcos» del cine alemán de hace algunos años. Quizá Fassbinder fue el más revulsivo entre ellos; pero también él se apoyaba en cierta nostalgia del pasado. Algunos cineastas de talento admirable, como los hermanos Taviani en Italia, no alcanzan a configurar un cambio general en el panorama.

Tampoco los cines «alternativos» alejados del sistema industrial añaden demasiado a las vanguardias de otras décadas. ¿Significará esto que habrá que esperar, de nuevo, que las revoluciones tecnológicas (en estos momentos, el video y sus nuevos canales de difusión) impulsen las renovaciones estéticas? Es posible, puesto que el cine, más que ningún otro arte, está influido por las coordenadas sociales de la comunicación masiva. Otra pregunta mordiente: ¿la influencia masiva de la televisión y el video aumentará la independencia expresiva del cine (a través de la facilidad de sus técnicas) o lo convertirá en un arte de minorías?

El público

Una de las características tradicionales (casi hipnóticas) del cine es su capacidad de invadir al espectador hasta despojarle de su «estar en el mundo», hasta engullirlo en sus fantasmas más reales que lo cotidiano. No es sólo un proceso de identificación, sino una entrada en su universo imaginario, tan real como los sueños. Intelectuales y cineastas, sobre todo en los años setenta, propusieron en cambio un arte abierto, donde el espectador no fuera pasivo, sino participante. Hasta se llegó a proponer que todos hicieran su cine, con lo cual desaparecería el artista, el «mediador». Esta atractiva pero excesivamente multitudinaria teoría parece haber cedido hasta convertirse en idea de cenáculos político-teóricos. Entre otras cosas, porque su meta —socialización total del cine, sin artistas privilegiados— podría llevar a una especie de afición tan particular como los fotógrafos de domingo, sin trascendencia fuera del

individuo o colectivo filmante. Parece que el cine, como arte de todos, quedaría así sin espectadores, solitario y cerrado, en abierta contradicción de su meta. Pero puesto que el público es necesario y la magia del cine inevitable, sería bueno, empero, que el espectador fuera receptivo, pero capaz de elección, no un consumidor de vampirismos destinados a alienarle, sino un participante activo en eso: en la aventura de descubrir y gozar, pensar y comprender.

Consumo y elección

Desde sus orígenes, el cine-industria fue una empresa atípica, donde a veces el deseo de crear superaba al cálculo comercial, pero no por eso dejaba de ser un sistema con fines de lucro. Como en toda empresa artística del sistema capitalista, la necesidad de ganar dinero no es sólo un afán mercantil, sino una condición necesaria para seguir produciendo esa rara mercancía que a veces se convierte en creación. El cine-industria es así un extraño híbrido donde luchan obviamente dos clases de personas: las que tienen una meta exclusivamente mercantilista y sólo se proponen lucrar (con arte, pornografía, idiotez o bajeza) y los que intentan esa otra satisfacción personal, pero trascendente, que significa impulsar un fenómeno creativo, una visión del mundo o como quiera llamarse a esa expresión humana. Y éstos también necesitan dinero. La historia del cine, como las de otras artes, es una fascinante pugna entre objetivos diametralmente opuestos que a veces producen belleza (o como quiera llamarse a ese proceso).

El cine estatal, que en teoría libera al artista del imperativo mercantilista y que a veces lo consigue, presenta, sin embargo, la misma pugna: entre la libertad del artista y las directrices del Estado, que halla en el cine una excelente plataforma ideológica. En los raros momentos en que ambas posiciones coinciden (los objetivos de la sociedad y la expresión creadora) el arte se desarrolla, como sucedió en el cine soviético de los años veinte (Eisenstein, Pudovkin, Vertov, etc.) o en los inicios del cine cubano. Pero, en general, el cine pagado por el Estado no siempre coincide con la imaginación del artista ni con la expansión cultural del pueblo. Los avances culturales evidentes del arte popular —concretados en un avance educativo al alcance de todos— no escapan frecuentemente a la enajenación y el condicionamiento de las masas a un esquema ideológico que lleva en sí un reaccionarismo académico y conservador. Las batallas perdidas por Eisenstein frente a los comisarios de cultura son un dramático testimonio de esta deformación entre el «socialismo real» y el socialismo liberador de la teoría. En los países socialistas se ha reaccionado a veces frente a esas sumisiones (como la absurda teoría del

«realismo socialista») y se tentó (Polonia, Hungría, Checoslovaquia) una cierta autonomía de los cuadros artísticos de la producción cinematográfica, con rasgos de autogestión. Pero en cuanto esa independencia se aparta demasiado de la «línea general» viene el correctivo. Como en el Hollywood clásico, la independencia es difícil en cualquier sistema.

Recursos para cineastas

Visto lo anterior, resulta interesante mencionar las variadas tácticas que emplean los cineastas creativos (y también los otros) para convencer a los que pueden financiar sus caros proyectos: productores comerciales o Estado productor. En todos ellos opera el deseo de hacer películas: para hacer dinero (es uno de los objetivos más difíciles, aun para aquellos que sólo desean eso), para obtener el éxito o la gloria, para expresar sus ideas o sus sentimientos. Bernard Shaw relataba sus dificultades con los editores con esta exacta paradoja: «... el problema es que mientras yo hablaba de dinero ellos se empeñaban en hablar de arte.»

De modo que el primer objetivo del artista de cine es sacar dinero para sus proyectos, aunque luego es probable que ni el sustrato mismo de sus sueños, la película, le pertenezca. La historia del cine está llena de estas luchas desiguales entre objetivos diversos, que rara vez se armonizan con inteligencia. El modelo ideal de productor cinematográfico es bastante escaso, por supuesto. Debe aunar la sensibilidad estética y la perspicacia económica suficiente para no arruinarse (hay ejemplos heroicos de lo contrario) para que el filme soñado no se convierta en celuloide mojado o guiones inéditos. Debe imponer el producto (fea palabra para el arte, pero de eso se trata) ante otros elementos de la cadena de difusión (distribuidor, exhibidor, etc.) que no suelen ver en los filmes más que un medio como cualquier otro de engrosar sus cuentas.

En otras épocas, el sistema era más rígido, semejante a cualquier cadena de producción manufacturada. El estudio tenía escritores, directores y técnicos asalariados que recibían (o proponían) proyectos que los productores ejecutivos planificaban hasta obtener el visto bueno de la cúpula. Los planes consistían en elegir los temas que podrían obtener más éxito de taquilla y entregarlos a los equipos de realización. De allí se deduce el «estilo» característico de los grandes sellos del Hollywood de los años treinta-cuarenta: el realismo social limitado, pero efectivo, de la Warner; el melodrama elegante de la Metro; los géneros de bajo coste de la Universal... Esto no llegaba a la sistematización absoluta porque el *show business*, por suerte, nunca pudo convertirse en una ciencia exacta.

Aunque el sistema era en el fondo muy siniestro y produjo verdaderos atentados artísticos —por ejemplo, la persecución de Von Stroheim por Irving Thalberg y la mutilación de sus filmes, sobre todo su genial *Greed*—, los viejos productores de Hollywood no siempre eran fenicios incultos; a veces incluso elegían sus creadores con perspicacia y los apoyaban. Tal vez porque conocían y amaban el cine, se habían criado en los platós y conocían sus mecanismos. En ese sentido, llevaban ventaja sobre los modernos ejecutivos del cine americano, que no suelen ser más que delegados de las multinacionales del espectáculo. Todo ello explica que en ese largo período de esplendor americano creadores como Cukor o Ford hayan realizado frecuentes obras maestras, aunque también debían pagar con una cuota de películas de encargo que sólo se medían por su profesionalidad.

El director-productor independiente fue una de las soluciones que surgieron cuando se derrumbó la era de los grandes estudios con personal fijo. Desde Stanley Kramer a Coppola, Lucas o Spielberg, este tipo de producción más descentralizada tuvo sus altos y bajos. Un sello más personal ha sido evidente, sin que la gravitación de los altos costes, siempre crecientes, haya evitado que toda empresa algo más audaz se vea siempre rodeada de compromisos. Una simbiosis difícil y llena de riesgos —la capacidad de expresión estética y el olfato comercial— suele ser el sello de estos artistas poco frecuentes. Pero como el cine sigue siendo una empresa espectacular atípica, uno de los talentos de los cineastas más tenaces consiste en hallar los medios de hacer cine sin caer en la trivialidad. Ideas, talento, incluso genialidad, no parecen suficientes para vencer en este terreno; voluntad y obcecación, capacidad de convencimiento y, seguramente, un grado de locura, son necesarios para que un filme nazca con felicidad.

Elitismo y populismo

Cuando en 1932, aproximadamente, se expuso en la Unión Soviética la doctrina del Realismo Socialista, se entendió ésta como tesis estética y también sociopolítica, que trataba de adecuar la literatura y las artes a las necesidades del país y la revolución. En 1934, el I Congreso de Escritores Soviéticos definió el RS como «la representación verídica de la realidad, surgida de su dinamismo revolucionario». El aditamento «socialista» se debe a Stalin, que se refería al arte nuevo de la URSS como «nacional en su forma y socialista en su contenido». Aparte de consagrar el artificioso dualismo de forma y contenido, la tesis contenía una clara dosis de propaganda ideológica: el realismo clásico (el de Balzac, por ejemplo) podría representar realidades concretas de vida

y conducta poco agradables a las directivas oficiales; la combinación de un realismo accesible a las masas y su adscripción a la política del Estado convertía al arte en un instrumento de propaganda poderoso y sin posibilidades de crítica, como sucedió en efecto.

Cabe recordar que antes de la Revolución del 17 las artes y la literatura soviéticas se habían volcado, como en paralelo a la renovación social, a la experimentación y las vanguardias, consideradas como formas adecuadas a «un mundo nuevo». Pero el futurismo, el cubismo, el surrealismo y demás experiencias estéticas no alcanzaron una aceptación popular masiva (como es lógico al no acompañarse de una educación igualmente nueva y abierta), por lo cual fueron paulatinamente radiadas con la acusación de «formalistas». La representación de una realidad de acuerdo a las ideas socialistas podrían haber constituido una estética válida si hubiesen conllevado un análisis libre y veraz de la realidad examinada. Pero la doctrina en sí, aplicada por Zhdanov y Stalin con rigor obligatorio, se convirtió en un corsé nefasto para el arte de los países socialistas: su análisis sociopolítico se convertía en simple repetición de la propaganda oficial, que debía expresarse en formas graciosamente inspiradas en el realismo burgués del siglo XIX. Este academicismo acrítico impregnó todo el arte soviético, siendo particularmente ridículo en la plástica, pero llegando también a la literatura y hasta la música. El cine, al principio, por su misma forma de representación concreta, escapó a esa visión académica y halló su modelo en *Chapaiev* (1934). Pero paulatinamente los condicionamientos vaciaron al potente cine soviético de su espíritu revolucionario y renovador, para acomodarlo a una discursiva representación de tesis ideológicas inamovibles.

Las autocríticas de artistas como Eisenstein, Prokofiev o Shostakovich señalan el grado de terrorismo intelectual alcanzado en la época de Stalin; el «deshielo» posterior produjo una parcial renovación de la estética y el tratamiento crítico de los problemas humanos y sociales, pero siempre limitadas por la línea oficial, que a veces tenía más que ver con la concepción personal de los funcionarios que con ideas atribuidas forzadamente a Marx, Lenin y demás ideólogos. Curiosamente, el arte-propaganda del realismo socialista se apoyó más en un populismo fácil que en el análisis crítico de la sociedad. Y en este deseo demagógico de uniformar a las masas mediante una propaganda sistemática apoyada en formas accesibles a un gusto tradicional, el arte oficial soviético se acercó a la industria del entretenimiento comercial capitalista, que igualmente favorece un populismo adocenado y alienante.

Censuras

El apunte anterior lleva naturalmente al problema de las censuras. Como aún subsiste en muchos países la institucionalización de esa aberrante norma que consiste en creer que algunos funcionarios —por razones de Estado, religiosas y morales— están facultados para prohibir o cercenar las ideas del prójimo, una referencia al problema parece inevitable.

En general, todos los estamentos que desean mantener un sistema ideológico y social determinado creen que deben fiscalizar las artes, la literatura o la prensa para evitar disidencias que puedan propagarse. No hace falta repetir aquí las innumerables tesis que defienden o atacan la libertad de expresión. Basta indicar que todo intento de reducirla es interesado y nocivo, por más que se disfrace de nobles sentimientos y del deseo de proteger la pureza de la humanidad.

El enorme crecimiento de los medios de comunicación ha puesto de relieve el problema, pero en formas distintas. El peligro no reside en la creciente permisividad de esa libertad de expresión —como creen los teólogos y moralistas—, sino en la uniformidad en que pueden caer esos medios de difusión planetarios en manos de quienes dominan el poder político o económico. Ambas formas de poder (que a veces se superponen) prefieren el control masivo de las ideas a su libre discusión.

La idea liberal de evitar el control absoluto del Estado sobre los medios de comunicación es la más justa, en teoría; pero olvida (o sustrae) otra realidad concreta: la absoluta entrega de esos medios a «la iniciativa privada» suele conducir en la práctica a otro control hostil a la libre iniciativa plural: al de los monopolios económicos o a los grupos más poderosos de la sociedad. Una autogestión donde todas las voces de la sociedad tengan la oportunidad de expresar sus ideas y problemas sin trabas parece la solución ideal para el crecimiento estético e intelectual de la sociedad. Pero este ideal parece aún lejano, apenas puesto en práctica en las comunidades más civilizadas y progresistas.

Feliz aniversario

El 12 de junio de 1921 nacía en Valencia uno de los creadores más notables del cine español, Luis García Berlanga. El aniversario lo encuentra, felizmente, en plena actividad fílmica. Inspirador, junto a Bardem, de la primera renovación efectiva de esta cinematografía con *Bienvenido, Mr. Marshall* (1952), Berlanga edificó paulatinamente (y con todas las trabas de una férrea censura, que dejó inéditos muchos de sus proyectos) una obra que se afirma en el tiempo con saludable libertad y

permanencia vital. Desde sus primeros filmes destaca una visión satírica del hombre y la sociedad, a veces enraizada, como en su notabilísimo *Plácido* (1962), en la más vigorosa tradición de la picaresca. Algunas de sus películas más ambiciosas —donde agudizaba su crítica, sin perder el humor—, como *Calabuig* y *Los jueves, milagro,* fueron mutiladas gravemente por la censura, y la última, realizada en 1957, estuvo prohibida hasta 1961.

En *El verdugo* (1964), una verdadera obra maestra, la sátira se torna implacable y alcanza alturas de tragicomedia que conmovían las bases hipócritas de la regimentada sociedad de esa época. *El verdugo,* que repercutió largamente en festivales de todo el mundo, lo convirtió en una verdadera *Bête noire* del cine español de entonces. Debe entonces filmar en el extranjero. *La boutique* (1967), rodada en la Argentina (que entonces tenía menos censura) y *Grandeur nature* (1973), hecha en Francia, ejemplifican que su humor se hacía más amargo y pesimista. Algo que ya se advertía en *¡Vivan los novios!* (1969), con todas las limitaciones obvias de la censura.

En los últimos años, Berlanga ha emprendido, con un éxito de público que raras veces alcanzó antes, una profunda y jugosa trilogía satírica sobre la sociedad española, que resume con su estilo libre, barroco y lleno de simultaneidad fáctica la decadencia del antiguo régimen y sus recidivas actuales. *La escopeta nacional, Patrimonio nacional* y *Nacional II* son cuadros mordaces, irónicos y a veces caricaturescos de un observador implacable, pero benévolo en el fondo, que ama la libertad y el cine sin solemnidades discursivas.

Cine y difusión

Pilar Miró, excelente cineasta (recuérdese *Gary Cooper que estás en los cielos* y *El crimen de Cuenca),* ha abandonado momentáneamente su actividad tras la cámara para aferrar una empresa quizá más ardua: la Dirección General de Cinematografía del Ministerio de Cultura. Entre otras medidas más o menos elogiadas, según los sectores afectados (por ejemplo, la hasta entonces demorada reglamentación de las salas X para filmes pornográficos), Pilar Miró ha estimulado en forma hasta ahora desconocida el apoyo oficial al cine español en su difusión hacia el exterior. Por ahora, la medida se canalizó en la presentación de películas en diversos festivales (Berlín, Cannes, Oscar de Hollywood), que fueron apoyadas con una adecuada propaganda, *stands* atractivos y hábil labor de relaciones públicas.

Sin dejar de reconocer que las películas hicieron lo suyo —por ejemplo, fue hábil la elección de *Volver a empezar,* un filme bastante conven-

cional, pero con «ganchos» para el Oscar de Hollywood—, debe anotarse que en estos torneos la publicidad ante el público es tan importante, casi, como los valores de la obra. Se sabe ya que los premios no influyen demasiado en la carrera comercial de una película, a menos que se prolonguen en una acción proyectada hacia la fauna más dura de la industria del espectáculo, distribuidores y exhibidores. De todos modos, los éxitos de «prestigio», es decir, la resonancia de obras con valores estéticos notables, son propicios para la industria del cine en general, cuyos productos medios no aspiran más que a entretener. A la larga, como los mecenas principescos de los grandes artistas del pasado, las industrias del espectáculo sólo serán recordadas por haber financiado —quizás a regañadientes o por distracción— alguna obra maestra.

Lenguajes

Cuenta Serguei M. Eisenstein que el estudio de las lenguas orientales —específicamente, el chino y el japonés—, y sobre todo el intrincado camino del pensamiento que las origina, ese itinerario tan distinto al que produce los idiomas europeos, fue el factor que despertó en él sus ideas sobre el montaje: «... Pues es lo extraordinario de este modo de pensar que me ha ayudado después a captar la naturaleza del montaje» [1].

Esa peculiar expresión del pensamiento vertida en los ideogramas japoneses, por ejemplo, o en la poesía china, tiene efectivamente un mecanismo de asociación visual y simbólico imposible en las lenguas occidentales. Por eso Eisenstein citó frecuentemente esos lenguajes cuando escribió sus teorías sobre el montaje. Para Eisenstein, todo ello debía llevar a un arco reflejo (en el espectador) provocado por las imágenes que fuese «de la imagen al sentimiento y del sentimiento a la tesis».

Ese montaje de asociaciones —a la vez psicológicas y concretas, desarrolladas en el tiempo— era fundamental para el autor de *Iván el Terrible* y para muchos otros que entendieron el montaje, desde los tiempos de Griffith, como el instrumento esencial del cine. No es casual que la lingüística esté en el principio de estas especulaciones eisenstenianas, aunque los paralelismos entre lenguas escritas y «escritura» cinematográfica hayan producido bastantes confusiones, desde los comienzos del cine hasta los excesos estructuralistas de los semiólogos aplicados al cine, como Christian Metz.

Curiosamente, a la vuelta de los años, muchos teóricos fílmicos se volvieron contra el montaje como elemento privilegiado del lenguaje icónico. Preconizando cierta objetividad de las imágenes, rechazaban su

[1] Sergio M. Eisenstein: *Reflexiones de un cineasta*. Ed. española: Lumen, Barcelona, 1970.

manipulación, soñando con un «plano continuo» que podría ser infinito, si alguien pudiera registrarlo... Más allá de otro malentendido acerca del realismo cinematográfico —que siempre es un registro, una reproducción química, en última instancia—, esta pasividad objetiva del cineasta, que en conclusión se limitaría a colocar su cámara en un punto cualquiera para impresionar el azar externo, tampoco sería total: el punto de vista de esa cámara, aunque casual, representaría una sectorización del mundo que sólo una cámara Aleph, semejante al punto ubicuo rememorado por Borges, podría alcanzar...

Por lo tanto, el montaje del cineasta —no ya el específico montaje técnico o intelectual de las imágenes, sino su elección de ciertos elementos significativos— es capaz de devolver, en obra, alguna forma de realidad. El cine, por otra parte, parece el arte más abarcador de esas múltiples facetas del Aleph simultáneo del mundo. El mismo Borges escribía en *La muralla y los libros:* «La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decirnos algo; esta inminencia de una revelación que no se produce es quizá el hecho estético.»

Ese cine que aparentemente es incapaz de abstracción y está aprisionado por manejar imágenes de objetos concretos es, sin embargo, más allá de su narración, más allá de su plasticidad, el arte del tiempo. Menos abstracto que la música, pero semejante a ella, puede explorar en su fantasía de realidad la *duración,* la *durée.* Y ese fantasmal simulacro de vida en el tiempo con su espacio virtual de luz y sombra se convierte, a veces, en un hecho estético.

Videoprácticas

Desde que el video ha llegado a comercializarse masivamente, los observadores se preguntan acerca del destino del cine, en vano intento de filosofar sobre las alternativas de una evolución inatajable. Los pesimistas, como ya sucedió con quienes auguraron la muerte del teatro a manos del cine y del cine a manos de la televisión, piensan que la posibilidad de armar la cineteca hogareña con los títulos cada vez más abundantes de filmes clásicos y recientes pasados a video, creen que el cine espectáculo, el rito de las salas, está a punto de fenecer. Para ello aducen las estadísticas de concurrencia, decrecientes en la mayoría de los países, sobre todo desarrollados.

Si bien es cierto que la televisión ha quitado público al cine desde 1957, y que el video puede ampliar, lo mismo que la televisión por cable y otros artilugios de la electrónica masiva, la clientela de la pantalla ho-

gareña, es aún más probable que el equilibrio pueda restablecerse, con algunos reajustes. Por otra parte, el televisor y el cine, en cierto modo, son dos soportes técnicos diferentes de la misma cosa, el lenguaje audiovisual. Por ahora, la ventaja espectacular del cine proyectado en salas es su mayor tamaño, fidelidad cromática y nitidez de definición. Esas ventajas, actuales, se disiparán en el futuro próximo, sólo demorado por razones comerciales de adaptación al mercado. La futura televisión de alta fidelidad de imagen (más de 1.000 líneas en lugar de las 625 actuales) y sonido se sumará a la pantalla de gran tamaño, que sustituirá al convexo y reducido tubo actual. La pantalla de «cristal líquido» será plana y no tendrá límites de tamaño. Las paredes llenas de imágenes de los relatos de Bradbury están sólo a un paso...

Puede presumirse, sin embargo, que las salas cinematográficas persistirán, perfeccionadas técnicamente, con programas más exigentes y complejos. Ya sucedió con el auge televisivo, que hizo desaparecer las películas de clase B, de relleno, que se convirtieron en las clásicas series de televisión, mientras las películas aumentaban en tamaño y espectacularidad. Los perfeccionamientos técnicos del video, probablemente, aumentarán las filmotecas caseras de los aficionados, que, sin embargo, seguirán concurriendo al rito de las salas oscuras, tal vez más elitistas, con filmes más audaces o vanguardistas.

Otro interrogante sería el influjo que estos cambios técnicos podrían tener sobre la estética y el lenguaje expresivo del cine. La televisión, que en el fondo no es más que un cine más pobre, de menor nivel intelectual y menores dimensiones de escena, no influyó demasiado en esa estética. A lo sumo, estableció un mayor uso del primer plano y el consiguiente intimismo del decorado, por obvias razones de pantalla. Asimismo añadió inmediatez y ritmo más acelerado a un montaje narrativo más simple. Pero esto, puede suponerse, no por motivos técnico-estéticos, sino por consideraciones económico-sociológicas, para dar alimento primario y digerido al inmenso rebaño pasivo de los telespectadores. Esto también ha variado, es cierto, y muchas series y programas de televisión han alcanzado un alto nivel de calidad y exigencia. Por otra parte, el abundante material cinematográfico consumido por la televisión (del cine mudo al reciente) es perfectamente asimilado por el telespectador, que en general lo prefiere a los demás programas. Pero hay allí un grave daño a la integridad del filme no realizado para televisión, ya que sus proporciones y encuadres quedan irremediablemente alterados por el formato de la pequeña pantalla, sobre todo los realizados en cinemascope o pantalla ancha. Este grave inconveniente desaparecerá en gran parte con la televisión de alta fidelidad y las grandes pantallas del futuro próximo.

Otro interrogante acerca del video se presenta en cuanto a su utili-

zación directa para rodar filmes. Los nuevos adelantos técnicos hacen pensar que sustituirá a la película de acetato (de hecho, ya se han realizado filmes en soporte de video), con ventajas evidentes para el realizador. Este podrá ver al instante los resultados de sus planos, sin esperar el engorroso proceso de laboratorio actual. Asimismo podrá elegir las gamas de color a su placer, en función expresiva y sin condicionamientos materiales de orden químico.

En cuanto al nuevo cine de aficionados, el video desbancará progresivamente a los formatos de súper 8 y 16 milímetros. Sería interesante saber si se producirá así la revolución soñada hace más de una década por los ideólogos que soñaban con un cine (y un arte) para todos. Con las lógicas limitaciones de dinero —esta especulación no es aún apta para países tercermundistas—, el video perfeccionado pondrá al alcance de todo aficionado la oportunidad de crear con más facilidades técnicas que las que gozaron los grandes cineastas del pasado. Será el momento de ver qué sale... ¿Cantidades de Renoirs, Truffauts, Orson Welles, o sencillos filmadores de domingo, dedicados a onomásticas, bodas y nacimientos? De uno u otro modo, quizá sea el momento de un nuevo cine, más cercano al hombre y las cosas. Porque sería tan horrible la invasión de miles o millones de cineastas de bodas como el pulular de infinidad de Orson Welles o Mizoguchis, todos iguales...—*JOSE AGUSTIN MAHIEU (Cuesta de Santo Domingo, 4, 4.º dcha. MADRID-13).*

MADRID 83: TERCER FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO

No es fácil consolidar un festival de teatro, sobre todo cuando ese festival opta por la internacionalidad. Organizar un festival que responda a ese calificativo de «internacional», esto es, ofrecer a un público concreto espectáculos de diversa procedencia geográfica, de lengua, cultura y estética diferentes, implica una determinada preceptiva, unos mínimos requisitos, entre ellos el que la capacidad de expresión de los participantes ha de sobrepasar el mero entendimiento oral. Esto pudiera parecer una obviedad, pero no está de más recordarlo si, además de calidad, se persigue eficacia en la comunicación teatral. Si encima se pretende presentar una muestra lo más completa posible del teatro más interesante que se está haciendo ahora dentro y fuera de nuestro país, atendiendo lo más posible a su diversidad, la dificultad se acrecienta con

el imperativo del rigor en los criterios de selección. Y esto sin entrar en que se trata de una muestra no institucionalizada, sino del empeño de una asociación cultural que, evidentemente, ha de buscar la financiación necesaria llamando a mil y una puertas. Pues bien, la consolidación —y alguna otra cosa más que comentaremos— es lo conseguido por la Asociación Cultural Caballo de Bastos en la tercera edición del Festival Internacional de Teatro de Madrid que se ha desarrollado desde finales del mes de marzo hasta principios de junio: dos meses largos en los que Madrid ha sido ciudad abierta y cosmopolita, latiendo al compás de un público ávido asomado al teatro de todo el mundo.

Una veintena de espectáculos, ofrecidos en ocho locales diferentes, se han dado cita en el Tercer Festival Internacional de Madrid. Ha sido una oferta imaginativa que buscaba abarcar la mayoría de las formas teatrales, desde el teatro convencional al «music-hall», del baile al mimo y la acrobacia, del transformismo a la danza oriental, pasando además por las máscaras, la música electrónica, el «strip-tease», un encuentro entre las formas musicales gitanas y las andalusíes del Magreb, o el alarde interpretativo de Vittorio Gassman... Un encuentro heterogéneo, en efecto, pero que nos ha permitido acercarnos a muchas manifestaciones que normalmente están alejadas de nuestros escenarios. En este caso la heterogeneidad ha tenido el valor de la búsqueda y el refrendo de la calidad. Para hacer posible el Festival, la Asociación Cultural Caballo de Bastos ha contado —y justo es reconocerlo— con el patrocinio del Ayuntamiento y la Diputación madrileños, y la colaboración de los Ministerios de Cultura y Exteriores y las Cajas de Ahorros de Madrid. Los resultados obtenidos permiten afirmar que la expectación no ha sido defraudada y que el Festival Internacional de Madrid es cada vez menos una esperanza y más una necesidad. Un festival tiene siempre algo de extraordinario, no suple las carencias de la vida teatral de la temporada, pero es un acicate y el complemento de esa otra labor cotidiana y deseable de programación coherente y sistemática.

Sobre Gassman, la danza «Buto», una farsa africana y otras satisfacciones

Vittorio Gassman, ese «monstruo sagrado» de la interpretación, superviviente de una manera de hacer teatro en la que el actor es el protagonista supremo sobre el escenario, fue el encargado de abrir el Festival. Gassman se presentaba con un espectáculo muy personal basado en monólogos conocidos —*Informe para una academia,* de Kafka, y *El hombre de la flor en la boca,* de Pirandello— en los que engarzaba fragmentos de Shakespeare. Gassman entusiasmó y mostró un total dominio

de los resortes interpretativos, estableciendo complicidades con el público que participó en esa ceremonia, entre mágica, cálida y sagrada, en que Gassman convirtió su presencia en las tablas. Representante del teatro de la palabra, Vittorio Gassman afirma que el teatro pertenece al actor y no al director de escena, y, así, gran parte de su *Una noche con Vittorio Gassman* tuvo carácter de homenaje al teatro clásico y, sobre todo, de reflexión sobre el actor. Lo de menos eran los textos que el italiano interpretaba. Lo importante era contemplar y participar en ese amor que Gassman siente por el teatro y que su sabiduría y su pasión supo transmitir a los espectadores.

Hace tres años en el Festival de Nancy se «descubría» una variedad de danza japonesa nacida en los sesenta: la danza «Buto». En apretada síntesis, la danza «Buto» significa un intento de aprehender la distancia real entre un ser humano y otro, y su esfuerzo por trascender la distancia que lo separa de los objetos. El cuerpo de un bailarín de «Buto» —se nos dice— puede compararse a una taza llena hasta los topes que no admite una gota más de líquido: se halla en un estado de equilibrio perfecto. A esto habría que añadir una estética de erotismo perverso —con influencia de Lautréamont, Sade y Genet—, una cierta violencia visual y un componente contestario surgido en Japón en la generación posHiroshima... Ushio Amagatsu es uno de los pioneros de esta danza «Buto» al frente del grupo Sankai Juku, fundado en 1975. Su presencia en Madrid fue a través del montaje de *Kinkan Shonen (El niño de la cabeza rapada)*, una obra en un acto dividida en siete escenas diferenciadas y de una duración total de casi dos horas. El espectáculo se apoya en la alternancia de ritmos elementales: rock, jazz, gaitas e incluso algún fragmento de la Sinfonía del *Nuevo Mundo*. Sobre el escenario cinco bailarines con la cabeza rapada, recubiertos de polvo de yeso, envolviendo sus desnudeces en sudarios, crean un ritmo ritual e inquietante del que brotan imágenes poderosas, una hipnotizante e insólita armonía de movimientos. Los bailarines nos ofrecen dimensiones desconocidas del cuerpo, ya que son capaces del mayor hieratismo, de anular su peso, de destacar insospechadamente los volúmenes de boca, ojos y manos, en un espectáculo lleno de signos narcisistas que incluyen un baile malicioso con un pavo real. Entre el artificio y la seducción, entre el hermetismo, la dulzura y la elegancia, Sankai Juku representan sus juegos copulantes, sus rituales de guerra, sus ceremonias de paz, avanzando hacia el «climax» final, en el que el propio Amagatsu cuelga cabeza abajo mientras los demás se deslizan silenciosos. Un espectáculo fascinador y sorprendente.

Basado en un cuento del senegalés Birago Diop, *L'Os (El hueso)* es una farsa dramática, la historia de alguien que prefiere dejarse enterrar

como si hubiera muerto antes que compartir el alimento —en este caso un hueso, lo que otorga mayor ironía y corrosividad a la historia— con un amigo. Detrás del tono farsesco hay una acerada crítica contra la insolidaridad, pero también una reflexión sobre el papel que la miseria y la angustia desempeñan como situaciones extremas que pueden llevar a la deformación del ser humano. La obra nació de la colaboración de Peter Brook con el Centro de Investigación de Teatro Internacional. Brook creó una compañía con actores de etnias y lenguajes distintos, dedicada a buscar un estilo universalmente aceptable. Para ello reducía la técnica interpretativa a sus esencias: la voz y el cuerpo, al tiempo que simplificaba y reducía los elementos presentes en escena en pos de una comprensión directa e inmediata. Brook presentó *L'Os* en el Festival de Avignon. Posteriormente, Malick Bowens la ha readaptado y escenificado en este Tercer Festival de Teatro de Madrid. La pluralidad de lenguas de los actores —se habla en francés, en inglés, en español— no interfiere en el ritmo ni en la inteligibilidad del espectáculo. La tramoya es mínima, sólo cuenta —como quería Brook— la credibilidad interpretativa. El resultado es una pieza genuinamente africana, llena de desfachatez bienhumorada que estimula la imaginación del espectador.

Muchos otros espectáculos ofrecidos en el Tercer Festival Internacional de Teatro de Madrid merecerían un comentario más detallado. Evidentemente eso ahora no es posible. Bástenos, pues, con señalar las características de algunos especialmente significativos.

«Macama» significa, en árabe, «encuentro», «reunión». *Macama Jonda* parte de ese postulado: el encuentro entre dos culturas que tienen raíces comunes. El flamenco actual tiende la mano a la música tradicional andalusí, personificada en la Orquesta de Música Andaluza de Tetuán. El soporte dramático de esa reunión se simboliza en la boda de un andaluz con una mora. Encuentro, pues, de músicas y pueblos.

Los andariegos fue el espectáculo presentado por el Teatro Libre de Bogotá, un montaje basado en tradiciones y danzas populares colombianas. La obra narra las peripecias de una familia de campesinos, obligados a engrosar los grupos de trabajadores nómadas. De forma sencilla y con gran frescura costumbrista se nos presenta una historia plagada de humor, de ternura y de lucha contra la opresión, que expresa una entrañable fe en un futuro mejor.

Tuxedomoon es un espectáculo de música-teatro presentado por el grupo estadounidense del mismo nombre. La música electrónica y la clásica se combinan con creaciones plásticas de vanguardia.

Los grandes éxitos de Shakespeare, creación colectiva de los holandeses Sheer Madness, proponía un montaje gratificante y lleno de humor a partir de textos y escenas de Shakespeare. Por su parte, *Mum-*

menschanz, espectáculo suizo, ofrecía la interrelación de danza, mimo, máscaras y esculturas.

Señalemos finalmente *Nanas de espinas,* puesta en escena por La Cuadra de Sevilla y basada en *Bodas de sangre,* de Lorca. Se trata de un ritual de sentimientos trágicos enraizados con el entorno vivencial y cultural del pueblo andaluz.

La apuesta del Festival

No quisiera concluir sin mencionar lo que podríamos denominar «la apuesta» de este Festival madrileño. Se trata de los espectáculos presentados en la sala de fiestas El Molino Rojo: una serie de propuestas de difícil catalogación comprendidas entre el cabaret, el «music-hall», el transformismo, la improvisación, el «strip-tease»..., géneros durante mucho tiempo apartados del «género» teatral convencional, pero que tienen un mucho de juego escénico, donde la comunicación se implica directamente con la reacción del público, con el espacio y los imprevisibles que surjan en el transcurso de la actuación. El hecho de que el Festival de Madrid haya dedicado especial atención a estas manifestaciones supone una reivindicación de las mismas, apuntando a un mayor enriquecimiento y pluralidad del hecho teatral.—*SABAS MARTIN (Fundadores, 5. MADRID-28).*

GUIA DEL TERCER FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO DE MADRID

(Detallar la ficha técnica de cada uno de los espectáculos que han intervenido en el Tercer Festival Internacional de Teatro de Madrid sería demasiado prolijo. A manera de guía del mismo se ofrece aquí una relación de participantes, especificando nacionalidad, el título de los montajes, autor —cuando ello es posible— y el local donde actuaron.)

TEATRO MONUMENTAL

Vittorio Gassman (Italia): *Una noche con Vittorio Gassman* (textos de Kafka, Pirandello, Codignola, Shakespeare...).

TEATRO MARIA GUERRERO

Compañía L'Os (Francia): *L'Os* (basada en un cuento de Birago Diop, adaptado por Malick Bowens y Jean Claude Carrière).

TEATRO ALCALA-PALACE

Macama Jonda (España): *Macama Jonda* (de José Heredia Maya).

SALA GALLO VALLECANO

TEATRO LIBRE DE BOGOTÁ (Colombia): *Los andariegos* (de Jairo Aníbal Niño).

SALA OLIMPIA

JOSÉ LIMÓN DANCE COMPANY (Estados Unidos): *Danza.*
COMPAÑÍA SANKAI JUKU (Japón): *Kinkan Shonen* (espactáculo de danza «Buto» con texto de Ushio Amagatsu).
CHÊNE NOIR (Francia): *Los ojos del león* (de Gérard Gélas).

TEATRO MARTIN

TORTELL POLTRONA CLOWN (España): *Boguerías (Locuras).*
SHEER MADNESS (Holanda): *Los grandes éxitos de Shakespeare* (creación colectiva).
PROFESOR BUSTRIC (Italia): *Si piensas en Shakespeare.*
LA CUADRA DE SEVILLA (España): *Nanas de espina* (de Salvador Távora, inspirada en *Bodas de sangre,* de Lorca).

CENTRO CULTURAL DE LA VILLA DE MADRID

BALLET THEATRE DE L'ARCHE (Francia): *May B.* (sobre la obra homónima de Samuel Beckett).
TUXEDOMOON (Estados Unidos): *Concierto de Tuxedomoon.*
MUMMENSCHANZ (Suiza): *Mummenschanz* (creación de A. Brossard, F. Frasetto y B. Schürch).

SALA DE FIESTAS «EL MOLINO ROJO»

CHRISTA LEEM (España): *Para vosotros con amor: Christa Leem.*
PATRICK Y JUANITO DÍAZ (España): *Mano a mano.*
PEP BOU (España): *Bufa Planetas.*
PEPE RUBIANES (España): *Pay-Pay.*
LOLES LEÓN (España): *Lola.*
EL BRUJO (España): *Alea jacta est* (sobre texto de J. L. Alonso de Santos).
SUSANA MAYO (España): *Los follones del amor.*

Sección bibliográfica

EL DRAMA DEL INTELECTUAL LIBERAL

JUAN MARICHAL: *La vocación de Manuel Azaña,* Alianza Editorial, Madrid, 1982; 253 págs.

La intención de Marichal no ha sido sólo llevar a cabo un trabajo de investigación universitaria: «fue —dice—, sobre todo, una expresión de fe en la capacidad española para la civilización humanitaria». La historia de España ha sido muy maltratada, desde hace siglos, por propios y extraños, que la han reducido con frecuencia a una monótona narración de episodios triviales y esperpentos reiterados... «Mas todos sabemos —añade— que ningún país tiene la exclusividad de la violencia ni tampoco la de la filantropía.» Así nos recuerda el profesor Marichal la apelación del presidente Azaña en 1938 a la conciencia colectiva de los españoles con aquel mensaje de «paz, piedad, perdón», que no fueron capaces de parar tanta sangre derramada en tierra española durante la guerra civil. El autor del presente libro piensa que aún tenemos mucho que aprender del hombre que quiso ser estrictamente fiel a los principios normativos de toda reconstrucción histórica: la ecuanimidad, la humildad y la compasión.

Desconocido para muchos, Manuel Azaña surgió en 1931 como la personalidad más vigorosa de su tiempo. Fue visto como el esperado «cirujano de hierro» por ciertos jefes de la izquierda revolucionaria e incluso de la derecha extremista, y se opuso a la violencia y a la venganza. Hombre público entre los intelectuales, hombre recatado entre los políticos, símbolo del orden para unos, de la demolición para otros, fue un enigma para casi todos. Marichal señala que esto resulta paradójico si se tiene en cuenta que quizás haya sido Azaña el hombre público español que ha ofrecido más claves explicativas de sus actos políticos y de su misma personalidad histórica.

La biografía intelectual de Manuel Azaña es más que una etapa entera de la historia española: es un drama humano de significación permanente, el del intelectual liberal y la acción política. En 1931 se había realizado el sueño de los jóvenes pensadores españoles, «la gobernación

intelectual de España». Manuel Azaña, presidente del Ateneo madrileño, pasó a ser el jefe del gobierno. En España era casi imposible deslindar las dos Repúblicas, la Segunda y la de las Letras.

La tragedia vivida

El presente trabajo deja claro que la tragedia de Azaña y de la generación de 1914 se origina en la doble vertiente política y social que les toca vivir: la Europa de su mocedad ofrecía todavía múltiples vías a la acción individual y ciertos ámbitos intelectuales llegaban a veces a ejercer presiones inapelables en los centros del poder efectivo, mientras que en la Europa de su madurez operan enormes fuerzas anónimas y los intelectuales se apartan del centro ejecutivo y moral de la civilización occidental. Este proceso histórico es quizá más perceptible en España que en otras zonas europeas: la España de la mocedad de Azaña es un país «subdesarrollado» y los grupos de intelectuales disponen aún de efectivos medios de acción. «La España de la guerra civil de 1936-1939 vio, en cambio —escribe Marichal—, desencadenarse sobre su suelo siniestros combates muy siglo XX.»

En la trayectoria biográfica de Azaña, el autor distingue cinco jornadas: 1880-1898, 1898-1911, 1911-1920, 1920-1930, 1930-1940. En la última jornada la acción se dilata y acelera vertiginosamente. Desde 1933, los frecuentes cambios de telón dejaron sobre las tablas del teatro histórico español sombras de la mayor catástrofe de la España moderna. En 1940, en Montauban, en tierra francesa postergada por el invasor nazi, en el momento más oscuro del siglo XX europeo, concluye el cuadro final y en él la vida de Manuel Azaña, el hombre que se definía a sí mismo como intelectual español, liberal y burgués. Amante de la cultura como dignificadora del ser humano, porque hace cobrar a cada persona conciencia del valor de su individualidad humana, el personaje considera que la más grave incultura del pueblo español es su falta de amor a la justicia. La civilización es, decía Azaña, «una reunión de hombres libres organizados para obtener y aplicar la justicia»; y para conseguir ese amor es absolutamente necesario el hacer que los españoles piensen en sí mismos como «hombres» en abstracto. «La España venidera —escribió— debe estar organizada en forma tal que nada pueda poner en conflicto dentro de nuestra conciencia lo que debemos a nuestra calidad de españoles con lo que nos exige la condición de hombres.»

Parece cierto que en Azaña hubo un manifiesto problema de vocación, esa «afanosa búsqueda de la vocación» a que se refiere él mismo hablando de Ganivet. «Baste apuntar —dice Marichal— que en él la llamada crisis de identidad propia de la adolescencia debió prolongarse hasta muy cercana la madurez», añadiendo: «quizá por eso no haya en la historia española del medio siglo 1890-1940 un hombre tan plenamente representativo del drama de su generación como Manuel Azaña». Otras figuras históricas coetáneas suyas: Ortega, Juan Ramón Jiménez, Picasso, Américo Castro, Marañón y otros muchos presentan rasgos más acabados, trayectorias biográficas más rectilíneas. Pero, según el profesor Marichal, las biografías intelectuales de todos ellos transparentan mucho menos que la de Azaña el drama histórico español contemporáneo.

De Azaña se ha dicho y mantenido que en él operaba un agudo resentimiento: el del hombre que sabe lo que vale y se ve postergado. El mismo escribe en su diario: «Me he educado en veinticinco años —es el año 1931— de apartamiento voluntario en la contemplación y el desdén.» Marichal afirma que en su personaje siempre operó un vaivén entre el deseo de participación y el apartamiento, vaivén que reflejaba una larga crisis de identidad personal. Azaña quería manifiestamente realizar su personalidad en la política. Pero para realizarse en la política hay que contar con los demás, «se depende de los demás». Y Azaña sentía que «los demás» en España eran un obstáculo no sólo para el simple triunfo electoral, sino también para la realización de su personalidad.

Que la participación en la política no es nada fácil y que la acción acarrea siempre consecuencias peligrosas para la autonomía personal y para la integridad del yo queda expresado en el Diario de 1931, así como la constante tentación de la inhibición: «Siento los antiguos impulsos de inhibirme —escribe— y de renunciar con mucha fuerza, y veo claramente cómo he renunciado y me he inhibido muchas veces en la vida, desdeñando ocasiones que otros se hubieran apresurado a prender por un pelo.»

Azaña se mostraba preocupado por hallar una «fórmula de armonía» que concilie el espíritu de solidaridad con el individualismo. Observa que en la vida humana el aislamiento es en general nocivo para el individuo, pues éste entonces «se entrega a una indiferencia y apatía mil veces más funesta que todos los inconvenientes que de la cooperación pudieran derivarse».

Alvarez del Vayo, en 1927, hacía el siguiente retrato de Azaña: «Estaba condenado a no encajar en un cuadro nacional de tan escasos atractivos. Reunía, sin embargo, una serie de condiciones indispensables al político. Penetración para ver los problemas... Gran facilidad de palabra, administrada con la ponderación del que estuvo siempre sometido a escogida disciplina intelectual.»

Tras el golpe de Estado del 13 de septiembre de 1923, Azaña dedicó sus artículos del semanario *España* a elaborar una nueva teoría del liberalismo español: era manifiesto para él que el político futuro de su patria iba a depender de unas pocas «cabezas valientes». Y este mismo año habla de lo que ha de caracterizar a los verdaderos liberales, que es la intransigencia: «El deber de los liberales españoles —escribe— es mucho más severo, más estricto y tan arduo de cumplir que algunos (bastantes) retrocederán... Han fracasado también, y sobre todo ciertos mé todos, hijos naturales de los consejos turbios y de las amalgamas imposibles..., habrá que restaurar en su pureza las doctrinas y acorazarse contra la transigencia. La intransigencia será el síntoma de la honradez. Quien, llegada la hora, no lo practique así, podrá ser un buen padre de familia, un administrador diligente de sus caudales, pero no será, si persiste en llamarse liberal, un hombre honrado.»

En la defensa a ultranza de las libertades públicas es donde fundamentalmente ha de volcar su intransigencia el liberal auténtico. Escribe Azaña: «La libertad es la condición de la ciudadanía; si la libertad se restringe, los hombres de más encandilado civismo podrán ser celosos administradores de su patrimonio, diligentes padres de familia, santos, artistas, lo que quieran; pero no ciudadanos... Las libertades públicas no son privilegios ni gracias otorgadas; tienen una base indestructible: el hecho de la conciencia humana.» Y señala como primera libertad pública la libertad de expresión y de opinión como baluarte de todas las demás. «Donde la libertad ha zozobrado —matiza— son muy poco libres los liberales.»

Azaña, en 1935, había pasado a ser una figura de enorme proyección nacional, y su «azañismo» era una fuerza política real y concreta que llevaba a su autor a transmitir un auténtico deseo de moderación y de esfuerzo persuasivo. Así, este mismo año dice en un discurso en las Cortes, al defenderse de las acusaciones del gobierno: «Eliminados nosotros, no tendría nadie autoridad ni medios de ejercer la función moderadora, parlamentaria y gubernamental que corresponde a los republicanos de izquierda.» En 1936 decía humorísticamente a un destacado po-

lítico de la derecha católica: «Tienen ustedes que convencerse que la derecha de la República soy yo, y ustedes, unos aprendices extraviados.»

Libro viejo y nuevo

El trabajo de Juan Marichal es, sustancialmente, el texto de los prólogos a los tres primeros volúmenes de su edición de las *Obras completas* de Azaña (Ediciones Oasis, México, 1966-68). Su primera edición española, llevada a cabo por la desaparecida Cuadernos para el Diálogo, vio la luz en 1971 con algunos cortes y objeciones de los censores estatales, que, según su propio autor, «alteraban poco el sentido de algún capítulo o de ciertas páginas». Y lo que el autor pudo mantener en pie y continúa manteniendo es lo que él denomina «singularidad histórica y nobleza ética de Manuel Azaña». Y es que «Azaña no era socialista, ni tenía afinidad alguna con el pensamiento marxista». Su colaboración con los socialistas respondía en él al afán por realizar su gran designio de español: que la pluralidad humana de España estuviera fielmente representada en los órganos del poder político y que fuera la savia viva de una España nueva y activamente presente en la cultura universal. «Azaña era sencillamente —dice Marichal— un hombre intensamente español.» Y también dice: «Un revolucionario de izquierda o de derecha podría sugerir una fórmula violenta, una fórmula de eliminación de algunos de esos factores. Azaña ve, en cambio, su misión y la de la República como una tarea integradora: 'El deber del político —escribe en su diario— es tratar de integrar en una fórmula de gobierno, en una fórmula de acción, en una hechura política, los más de los factores discordes, contrapuestos, que abocan a una crisis la vida de la sociedad (esto) es ya encaminar la crisis a una solución, que a lo mejor no consiste en resolver un problema, sino en descomponerlo en otros muchos, como sucede en otras esferas de la aplicación de la inteligencia humana.'»

De lo que no cabe la menor duda, y el profesor Marichal quizá lo sepa mejor que nadie, es que don Manuel es mucho Azaña.—*ISABEL DE ARMAS (Juan Bravo, 32. MADRID-6).*

TRES LIBROS SOBRE LA ESTETICA Y LA TEORIA ESPAÑOLA DEL ARTE EN EL SIGLO XVIII DE FRANCISCO JOSE LEON TELLO Y M.ª VIRGINIA SANZ

En la cultura española del siglo XVIII destaca la importante contribución sobre la teoría del arte. Se publica un elevado número de tratados en los que se exponen las ideas estéticas y las teorías artísticas que se proyectan en las obras. No sólo significan una aportación a la filosofía general del arte: constituyen la mejor introducción al estudio del arte de la época. A través de estos libros se pueden estudiar los distintos principios desarrollados durante el siglo XVIII y el cambio del barroco y el rococó por el neoclasicismo.

A pesar de su interés faltaba una investigación sobre estos tratados. Francisco José León Tello y María Virginia Sanz Sanz la han realizado, y tras de muchos años de laboriosos análisis de los textos han publicado los tres libros de cuyo contenido damos cuenta a continuación. Hay que consignar como precedente de los mismos la voluminosa obra *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*, de F. J. León Tello (Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1974, 759 páginas más XVI láminas, 25 centímetros).

La teoría española de la pintura en el siglo XVIII: el Tratado de Palomino, Departamento de Filosofía Práctica de la Universidad Autónoma de Madrid; Madrid, 1979; 524 págs., 22 cm.

Nos presentan los autores un libro en extremo interesante. Dividido en tres partes, corresponde la primera a un exhaustivo estudio de los tratadistas españoles, comparándolos con el resto de los pensadores y estetas europeos. Se alude con enorme erudición a la actitud de los estetas españoles referente a los temas relativos a la belleza, así como a la teoría de la música y sus propiedades objetivas.

Ateniéndonos al tratado de pintura, que es lo que en realidad interesaba a Palomino, se hace una valoración social de ella, su comparación con la escultura, su relación con la naturaleza, y se plantea el tema de la imitación. En cuanto a la expresión, se cita a los autores neoclásicos como Winckelman y a los renacentistas como Alberti y Vasari, y se advierte cómo la expresividad debe ser equilibrada, sin apasionamientos. En arte y moral, teoría del artista y teoría de la contemplación, se nos ofrecen estas mismas ideas de corte neoclasicista tan propias del despotismo ilustrado y con las normativas academicistas. No hay más que

oír a Diderot, que nos instruye que el artista debe procurar en sus obras hacer a «la virtud amable y al vicio odioso». El artista es el inspirado y el protegido de las Musas, al mismo tiempo que debe dedicarse al estudio y al trabajo. En el apartado sobre la contemplación se trata de la teoría del juicio desde Boecio hasta los tratadistas del siglo XVIII, así como la del gusto, tan querida por los neoclasicistas, y la del goce estético, tan antigua como los pitagóricos.

La segunda parte nos habla de la biografía de Palomino. De su obra pictórica y de la crítica de los diversos historiadores del arte, precisamente sobre su pintura. En lo que se refiere al tratado se hace notar su erudición y preparación en el terreno de las humanidades y la matemática.

Nos señalan los autores que *El Museo Pictórico y Escala óptica* es un libro bastante científico, aunque en su momento no se tuviesen los criterios hoy al uso, en cuanto a referencia de citas. Lo más destacado en él es lo específicamente dedicado a la pintura, tanto en su percepción estética como especulativa, sobre todo cuando trata de incluirla dentro de las artes liberales, para lo que establece relaciones de pintura y música, comparando la composición de los colores con las armonías cromáticas.

Es sobremanera importante el apéndice documental que nos ofrecen los autores en la tercera parte del libro, así como la extensa bibliografía y los índices que tanto agradecen los estudiosos.

Magnífico trabajo que tenemos que elogiar a los autores, que viene a completar los estudios sobre la estética del arte español, de los que tan necesitados estamos.

Tratadistas españoles neoclásicos de pintura y escultura, Departamento de Filosofía Práctica de la Universidad Autónoma de Madrid; Madrid, 1980; 568 págs., 22 cm.

Nos ofrece este importante volumen el estudio de los tratados de Fr. Juan Interián de Ayala, de Gregorio Mayáns, Antonio R. Mengs, Diego A. Rejón de Silva y Celedonio Nicolás de Arce y Cacho.

En Interián de Ayala nos exponen sus autores el comentario crítico-estético de la obra *Pictor christianus eruditus,* que escribió en latín en 1730 y fue vertido en 1782 al español.

Se trata de un texto de gran erudición, muy propio del barroco, e intenta la orientación a los artistas plásticos por medio del conocimiento de la teología. Atiende a la representación de las imágenes sagradas y

de cómo deben evitarse los errores en que caen los pintores, incluso los buenos. Opina Interián que a los rudos e ignorantes se les debería prohibir pintar este tipo de figuras. Es enemigo del desnudo dentro de la pintura religiosa, lo mismo que se procuraría evitar en ella las invenciones ridículas y extravagantes. Añade que la figuración de las imágenes religiosas debía de hacerse de modo inteligible para el contemplador.

Sigue con las distintas semiologías, tanto divinas como angélicas, así como las representaciones de santos e incluso del alma —almas del purgatorio y réprobas.

Expone detalladamente cómo debe de hacerse una iconografía cristológica, analizando los distintos episodios de la vida de Jesucristo, lo mismo la de la Virgen, e incluso con las representaciones de los diversos santos.

Tratado interesante respecto a las normas litúrgicas, apreciado en la época neoclásica por esta misma razón.

En cuanto a Gregorio Mayáns, nos presentan los autores a un tratadista erudito, no artista, que seguramente influido por los clásicos de la pintura compuso su libro *Arte de pintar* como oración para recitar en la distribución de premios de la Academia de San Carlos de Valencia en 1776. Atribuye a la pintura un carácter imitativo y tiene una clara tendencia al naturalismo. Opina que la misión del arte debe de tener dos vertientes: la utilidad y la delectación, a las que debe añadirse una función docente.

Su tratado es un compendio con intención pedagógica que divide en capítulos en los que va estudiando la técnica pictórica. Es partidario de la imitación de bellos modelos y selección de lo mejor de ellos para conseguir la belleza más perfecta. El tema de la expresión, así como el de la utilidad de la pintura, propios del neoclasicismo, son contemplados por el tratadista. Hay también una atención al dibujo y colorido, considerando el primero como esencial en la representación de las figuras, mientras que el color las «aviva y diferencia» y le confiere una gran importancia para conseguir la representación e imitación de los objetos visibles.

Como hombre de la Ilustración proyecta en su tratado un gran conocimiento de los autores clásicos, en los que se apoya en defensa de sus teorías. Es partidario de la integración de las artes de pintura junto a la cerámica, escultura y grabado, a las que denomina «artes representativas de las cosas visibles».

Considera que el artista posee dos clases de perfecciones: las naturales y las adquiridas. Las primeras presuponen «el ingenio, la fuerza

de la imaginación que Dios le dio», y las segundas son la aplicación en el trabajo y en el estudio.

Por otro lado, le parece muy importante el conocimiento de los tratados teóricos y prácticos, y así los recomienda útiles para los alumnos de la Academia de Bellas Artes. Lo mismo apunta respecto al maestro que debe dirigir al principiante, quien deberá hacer la selección de los mejores ejemplos a su alcance para que los alumnos avancen en el verdadero conocimiento de su arte.

Ofrece diferentes normas de tipo pedagógico, basadas en la observación y estudio de figuras, animales o plantas, para los que recomienda la lectura de diversos tratados.

El tercero de los tratadistas es quizá el más importante del volumen, pues Antonio Rafael Mengs es un autor conocido no sólo por sus teorías sobre el arte, sino también por sus obras pictóricas. Parte del conocimiento de este autor se la debemos a José Nicolás de Azara, quien pergeñó su biografía en un prólogo de los escritos de Mengs. En cuanto al pensamiento estético del pintor de la corte de Carlos III, se nos advierte cómo el artista supera la erudición barroca y se basa en «la referencia de la belleza a la perfección». Atribuye a Dios la Suprema Belleza, de las que derivarán todas las cosas bellas. No sólo hace referencia a la belleza sensible, sino también a la espiritual e inmaterial, «que los ojos no ven y el alma siente». En cuanto a las propiedades estéticas establece la superioridad de la unidad: «la uniformidad produce belleza». Sin embargo, opina que se debe huir de la repetición. Parte de las doctrinas aristotélicas respecto al origen del arte y la idea de la imitación, cuyo fin es el deleite, pero no es partidario de una imitación «literal y estricta». Considera que el arte tiene una superioridad estética sobre la naturaleza. Da una gran importancia al dibujo, más que al color, como es lógico en un artista neoclásico. También se hace alusión a las técnicas pictóricas, tales como el claroscuro, la perspectiva y la teoría del color. Nos documentan los autores sobre la idea que de la invención y composición de los cuadros tenía Mengs, así como del diseño de la figura humana y de los criterios expresivos y formales en la ordenación del cuadro, indicando que en la configuración de un grupo se ha de tender a la composición piramidal, tan propia del mundo renacentista, «y al mismo tiempo ha de tener forma redonda, lo más que se pueda, en su relieve». Rafael es su prototipo.

El concepto de gusto, tan propio de la etapa neoclásica, es también tratado por el pintor, así como las distintas clases de estilo. Se permite dar normas pedagógicas para lograr la perfección en pintura y hace una crítica a los Carraci y Domenichino.

Como es natural, tiene en gran estima los tratados de arte, así como

la enseñanza académica, en detrimento del taller. Todo ello nos lleva a considerar el aprecio que del arte clásico griego tenía Mengs, lo mismo que por su homólogo del renacimiento y sus principales artistas, guardando para el medieval una incomprensión propia de su visión académica.

Otro autor, teórico del arte, perteneciente a la etapa neoclásica, es Diego Rejón de Silva, quien, como amante de las artes plásticas, tradujo y publicó un diccionario de las nobles artes y trasladó al español las obras de Leonardo da Vinci y de Alberti. Imprimió también en 1786 un poema titulado *La pintura,* dedicado a la estimación de ésta y dando en él las normas e instrucciones propias de la estética plástica.

En el poema se contemplan de forma calológica todas las propiedades que deben acompañar al noble arte de la pintura. Hace alusión a las técnicas, a la moral, a la capacidad artística, así como al dibujo, al colorido y a la expresión. Termina la exposición con un panegírico al arte español.

El último esteta que nos ofrece el libro es Celedonio Nicolás de Arce y Cacho. Personaje poco conocido que publicó un volumen titulado *Conversaciones sobre la escultura,* pues consideraba que así como la pintura había sido tratada por muchos y diversos autores, la escultura apenas tenía divulgadores ni estetas que se ocupasen de ella, llegando las gentes, incluso las cultas, a tener una ignorancia grande en este tema.

La fuente principal de conocimiento es el tratado de Palomino; también prodiga a Mengs grandes elogios y hace alusión a los clásicos como Vitrubio y Plinio y a los renacentistas: Alberti, Leonardo, Durero, etc.

En cuanto a las propiedades estéticas de la escultura, son las que ofrece el neoclasicismo y las que destaca la formación académica: «elegancia y gracia». La teoría de la imitación tiene gran importancia para este autor, así como el establecimiento de los cánones precisos para la formación de las figuras, considerando que era difícil establecer un canon válido para todo tipo de esculturas; el de ocho cabezas le parecía el más idóneo.

La teoría del arte se basa en una concepción más escolástica que neoclásica; hace la distinción tradicional entre artes liberales y serviles, pero destaca el carácter especulativo en las primeras, aunque considera la teoría de gran importancia.

También recomienda a los artistas que se aficionen al conocimiento de la arquitectura y la pintura, como compañeras inseparables de la escultura.

En cuanto a la polémica, siempre presente entre los artistas, sobre la primacía de unas artes sobre otras, hace su defensa de la escultura,

proponiéndola ante la pintura, basándose en los escritos de Felipe de Castro.

Se encuentran en el tratado los temas propios de la estética neoclásica relativos a la expresión, la moral, teoría del artista y las condiciones que se requieren para ejercer el magisterio del arte. Da gran importancia al conocimiento del dibujo, la anatomía e incluso la botánica. Finalmente, se nos ofrecen las normas técnicas que necesariamente debe dominar el artista para llevar a buen fin su obra.

Un apéndice documental, bibliografía e índices —como en el anterior— culmina este volumen tan interesante, en el que sus autores nos ofrecen un perfecto conocimiento de los temas presentados.

La estética académica española en el siglo XVIII: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo (CSIC); Valencia, 1979; 427 págs., 24,50 cm.

La creación de las Academias de Bellas Artes surgió en España a imitación, como es sabido, de las francesas y a causa de la dinastía borbónica que irrumpió en nuestra patria a la muerte del último Austria, Carlos II. Después de la madrileña de San Fernando surgieron otras en distintas provincias españolas.

La de San Carlos de Valencia se creó, como las restantes, con el fin de fomentar el conocimiento de las Bellas Artes. Se establecieron en ella, además de las clases correspondientes a arquitectura, escultura y dibujo, una propia y exclusiva de esta institución, como era la creación de una «sala separada para el estudio de flores» para adaptarlas a los tejidos de seda que se fabricaban en Valencia y que constituían una parte importantísima de su industria.

Con la creación de las Academias se produjeron disensiones entre estas instituciones y los distintos talleres artísticos, donde desde la Edad Media se habían formado los grandes artistas. No consentían las autoridades académicas que se ejerciese la profesión de maestro de obras, escultor o pintor si no habían obtenido la aprobación de la Academia.

Una interesante noticia se nos ofrece en este volumen, como era la Real Orden de 1779 sobre que no se permitiesen salir de España las obras «originales de pintores célebres». En 1801 se volvió a reiterar la misma disposición.

Se establecieron premios y pensiones para ayudar y animar a los alumnos, así como concursos de pintura, escultura y arquitectura. Más adelante se añadió el de pintura de flores, que ya hemos destacado y que curiosamente ganó, a la edad de quince años, Vicente López; tam-

bién consiguió este artista una pensión para estudiar en Madrid, que se le concedió por unanimidad. Goya fue contado entre los académicos de mérito, cuando era pintor de cámara.

En cuanto a las teorías estéticas de estas Academias, son las propias del despotismo ilustrado, a imitación de las francesas; como hemos señalado, los principios de la cultura neoclásica sobre la educación de los pueblos y del progreso tienen gran importancia, así como la consideración al magisterio de los eruditos y artistas consagrados, además de la rígida adaptación al arte griego. Todas estas ideas se erigieron en normas estrictas que deberían ser admitidas por todos los que deseasen ejercer cualquiera de las bellas artes. Es indudable que estas propuestas no podían ser vistas por todos con igual criterio, pues mientras unos se adscriben a interpretaciones miméticas, otros se muestran partidarios del sensismo.

También los poetas se acogen a esta estética, y en sus versos cantan las bellezas de Grecia y Roma, así como de sus artistas, mientras que vituperan el arte gótico y, sobre todo, el barroco. Se exaltan los principios que ellos creen que únicamente se daban en el arte clásico, como la proporción, orden, simetría, etc., acusando al resto de los estilos de mal gusto.

Son adictos a la mímesis y, por lo tanto, a la imitación de la naturaleza. La expresividad es también muy importante y no la consideran contrapuesta a mímesis, pues se intenta captar también la vida interior de los personajes representados por medio de la mirada o del gesto. Las propiedades morales del arte son totalmente propias de la estética neoclásica, pues al aceptar las teorías del mundo griego piensan con Platón que el arte debe ser censurado y debe tener una orientación didáctica, acentuando la moralidad.

En cuanto al artista se ofrecen las dos teorías tradicionales: el artista es un elegido, pero debe afianzar su postura con el trabajo y el estudio, para lo cual debe someterse al rigor de las enseñanzas académicas.

Se da la primacía a la razón frente a los sentidos en la teoría de la contemplación, aceptando la estética pitagórica y renacentista, aunque no todos los pensadores sean tan categóricos.

Nos ofrecen los autores a continuación diversos discursos pronunciados por distintos académicos de honor, en los que se destacan los principios estéticos antes aludidos. Lo mismo ocurre con las poesías de los distintos vates que ensalzan las bellas artes en sus versos.

Con las fuentes, bibliografía e índices se cierra esta notable obra de carácter monográfico, en la que de nuevo sus autores demuestran su gran capacidad de investigación y conocimientos.

Como bien indican sus autores, este nuevo volumen viene a completar sus estudios anteriores sobre la estética española del siglo XVIII, ocupándose de los tratadistas del arte español en su exilio italiano en lo que se refiere a los jesuitas y en los cargos políticos en cuanto a Azara.

La figura de este personaje nos la presentan los autores perfectamente estudiada, dándonos en primer lugar una interesante biografía, en la que se destaca la importancia de Azara en la política internacional, al mismo tiempo que se señala su labor cultural.

En cuanto a sus ideas estéticas, manifiestan que Azara se opone a la belleza ideal al modo platónico, lo que no es de extrañar, dada su adscripción empirista. Concibe la belleza como algo subjetivo, aquello que es perfecto y agradable para nosotros. Admira el ideal griego en lo que éste tiene de apolíneo. En relación a las características estéticas de la pintura, se apoya en las teorías de Mengs. Con referencia a la mímesis, es partidario de una limitación de modelos, rechazando los que considera de mal gusto; sólo sería bella la representación de cosas bellas; también pone restricciones a la expresión, ya que considera que no debe ser demasiado brusca o inelegante. Critica el claroscuro barroco realizado con marcado contraste de luces y sombras: prefiere la gradación lenta como la que aparece en los cuadros de Mengs. El artista para Azara debe ser un hombre delicado, sensible y razonable. Como se puede colegir, todo ello está basado en los principios neoclásicos del «buen gusto» y la razón.

Otro tratadista español que vivió en Italia fue Arteaga. Estudió en la Universidad de Bolonia y publicó distintas e importantes obras sobre música y filosofía del arte. F. J. León Tello ya trató en *La teoría de la música de los siglos XVII y XVIII* sobre la estética musical de este autor. Establecen los autores que en una primera etapa de su pensamiento la concepción de la mímesis de Arteaga es tan estricta y literal como la de Platón. Pero busca también la belleza ideal y el prototipo. En cuanto a la música, hace ver que la «belleza de la armonía es absoluta», porque no imita en nada a la naturaleza: «Así su examen pertenece más a la metafísica que a las bellas artes.» Según nos muestran los autores, Arteaga presenta varias contradicciones en sus teorías y exposiciones, propias de la cultura neoclásica.

Otro jesuita expulso que se avecindó en Italia fue Requeno. Sus trabajos más destacados son los que tratan sobre la pintura: pretendió restaurar la encáustica. Elogia, como es propio de los autores de la Ilustración, la cultura grecorromana. En su tratado sobre la pintura a la cera hace una crítica del óleo por su tendencia a oxidarse los colores y porque

cree que las figuras no resaltan como debieran a causa de la utilización de esta técnica. Mantiene que los clásicos sólo emplearon el encausto para realizar todo tipo de pinturas. Su mentor parece que era Plinio, aunque su erudición abarcaba a todos los tratadistas e historiadores de la antigüedad romana. También abordó estudios relativos a la música, y sus tesis fueron objeto de discusión, pero contribuyeron a que los historiadores se interesaran por la música grecolatina.

Otro tratadista español, Pedro García de la Huerta, se ocupa asimismo de la pintura encáustica, considerándola también como superior en calidad al óleo. De igual forma que el anterior, se dedicó a la experimentación e invitó a otros artistas a que se decidieran a utilizar esta técnica. Conoció el tratado de Requeno, al que alaba mucho, calificándole como el más importante de los teóricos de este arte. En su libro titulado *La pintura encáustica del pincel* trata, además de la defensa de este procedimiento, de los géneros encáusticos, los instrumentos, los colores, etc., así como la resolución, colorido y aplicación de la cera. El libro, según nos lo ofrecen los autores, es un compendio muy instructivo y minucioso de los diferentes ensayos de esta antigua técnica.

Francisco Preciado de la Vega, autor de *Arcadia pictórica,* trata con erudición y pensamiento neoclásico de las bellas artes y su enseñanza. Su opinión en cuanto al artista es que sólo el genio puede ser pintor, aunque éste debe, después de poseer esta virtud, esforzarse en el trabajo para alcanzar la perfección; a ello ha de añadirse la formación doctrinal. Estima que el dibujo es «estéticamente autosuficiente» y totalmente eficaz para todo artista; dedica también su atención a la perspectiva que tiene su base en la geometría. Estudia todas las enseñanzas necesarias para lograr una buena composición del cuadro. En cuanto al juicio crítico, destaca la labor de los tratadistas, así como la de los escultores y pintores del Renacimiento.

Antonio Eximeno es el último pensador que nos presentan los autores. Jesuita y, por lo tanto, expulsado de España, fue en nuestra patria profesor de retórica en el Seminario de Nobles y de matemáticas en la Academia de Artillería del Alcázar de Segovia. Al establecerse en Roma «extendió sus investigaciones al ámbito filosófico» y también al musical, donde su labor fue destacadísima. Hay que señalar entre sus obras *El tratado de música,* en el que expone una amplia problemática en cuanto a la estética y técnica musicales. Su publicación suscitó grandes polémicas y refutaciones que fueron contestadas por su autor en la novela *Don Lazarillo Vizcardi,* en la que defiende sus doctrinas. Eximeno hace derivar la música del lenguaje y confirma su tesis con diferentes observaciones empíricas; hace una crítica de los tratados especulativos y también de los de carácter técnico. Son muy interesantes sus análisis psicológicos

sobre la música de los distintos pueblos, tanto antiguos como contemporáneos, así como sus censuras sobre la interpretación de músicas profanas en el templo. En cuanto a la ópera, sus ideales se basan en la estética de la Ilustración; se opone al virtuosismo barroco y a la diferenciación entre arias y recitativos. Los autores señalan que este tratadista está totalmente afincado en los principios de la música neoclásica, sobre los que establece una de las mejores exposiciones en su libro sobre la teoría musical.

Un interesante y valioso apéndice documental sobre Azara y Preciado de la Vega completan este volumen, al que se añade la bibliografía de los tratadistas estudiados.

Como en los libros precedentes, F. J. León Tello y María Virginia Sanz realizan minuciosos análisis del contenido de los tratados y fundamentan su exposición con la transcripción de centenares de citas literales, especialmente oportunas para demostrar la validez de sus interpretaciones del pensamiento de Arteaga frente a otras versiones. Gracias al esfuerzo investigador de estos autores disponemos de una serie de volúmenes que permiten conocer de manera exhaustiva la estética y la teoría del arte español del siglo XVIII.—*JULIA GARCIA-ALCAÑIZ YUSTE (Departamento de Estética de la Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense. MADRID).*

MARIO VARGAS LLOSA: LA IMPUDICA ARCILLA DE LA FICCION

París, escenario mitológico alternativo para la ficción latinoamericana, provee una de sus buhardillas al novelista peruano Mario Vargas Llosa, quien la toma para representar *Kathie y el hipopótamo* [1].

El teatro contemporáneo, que, asimilando la herencia de las vanguardias, tiene sus manifestaciones más sobresalientes en Pirandello y en los dramaturgos del absurdo (Ionesco, Becket, Pinter, Albee), puede convertir el escenario en el instrumento apto para representar obras en las que las convenciones del género se trastocan. Ello, ya lo sabemos, no es mero experimentalismo en los casos citados ni en muchos otros. Se quiere, como en la novela y en la poesía del presente siglo, dar cuenta de la complejidad de la vida.

[1] MARIO VARGAS LLOSA: *Kathie y el hipopótamo*, Barcelona, Seix Barral, 1983.

En esta línea se sitúa la comedia de Vargas Llosa. En la buhardilla, una dama y su escribidor se reúnen diariamente para dar forma a una historia de viajes y aventuras. Los disímiles —la mujer del banquero y el periodista y profesor que vive de su salario— encuentran, sin embargo, el diálogo en el entretejido de la ficción. Sus peripecias matrimoniales, diferentes por su extracción social y su ideología, son el centro de atracción de sus itinerarios vitales. Al proyectarlas, la comedia puede cumplir con otro imperativo: dibujar la trayectoria que va desde el ayer hasta el presente, adonde el quehacer literario compartido por los protagonistas muestra su índole impúdica y su particular manera de ser verdadero: las mentiras de la ficción son el vehículo de la realidad del deseo.

Un espacio ideal, el ejercicio de la literatura, un tiempo que se sustrae al tiempo, evocan otros espacios, otros acontecimientos, otros tiempos. El Perú, la sociedad limeña, «la negra Africa» y «la amarilla Asia», la vida intelectual en la ciudad-luz. La dama y su escribidor, Kathie y Santiago, convocan a sus parejas, a sus amores alternativos, se representan a sí mismos como protagonistas de sus respectivas historias, dramatizan a los otros personajes que en ellas intervienen, se caracterizan tal y como se recuerdan en los diferentes momentos que la memoria recupera y la imaginación compone.

El espacio de la buhardilla, reminiscente de las de artista por las ilustraciones habituales que adornan sus paredes, y también de las que habitan los estudiantes de la margen izquierda del Sena, tiene, declara su autor, «... la verdad de los sitios profundamente creídos, la consistencia de lo real» (p. 21).

Entre la realidad y el deseo, el fracaso y la ilusión, el presente, lo evocado y lo prospectivo, el conflicto social y la densa trama de lo privado, se sitúa la ficción, veraz y mentirosa, al mismo tiempo. El lenguaje refiere y oculta, dice y no dice, se postula como lógico-causal y también como imagen latente. Representar es, entonces, dibujar en el espacio ideal de la literatura y de la escena la múltiple y variada índole de lo humano.

La ficción contradice, cercena, agrega. Es en ese «... recinto donde la mujer que lo ocupa se siente a salvo del desorden y la vigilancia del mundo, libre de sacar sus demonios más secretos a la luz para mirarlos cara a cara...», donde los personajes ensayan la puesta en acto de sus propias vidas. Para así «ensanchar las fronteras asfixiantes» de su condición, completar sus insuficiencias, alimentar sus anhelos, aplacar su insatisfacción, expresar sus rebeldías.

Las expresiones que citamos pertenecen a «El teatro como ficción», suerte de prólogo que introduce la comedia y que, a mi juicio, debe ser

leído conjuntamente con «Las mentiras verdaderas», texto que inicia *La señorita de Tacna*[2].

En ellos se exponen los lineamientos generales de la poética del autor en relación con su teatro, formulaciones que proponen una representación en la que la fantasía se incluya como formando parte de la realidad.

La dinámica de lo teatral estará gobernada tanto por la historia que contiene otras historias como por la alianza de lo acaecido y lo deseado, lo que pudo haber sido y lo que se quisiera que fuese. La gesticulación adecuada y la utilización de determinados atributos escenográficos contribuyen a delimitar la identidad del actuante y del lugar. En *Kathie y el hipopótamo* la elección de un único escenario facilita el desplazamiento temporal y las diferentes caracterizaciones. Esta reducción del espacio permite, en efecto, destacar la cualidad temporal y humana de lo representado.

A la inserción de las historias en la historia, y del espacio y el tiempo en el espacio teatral, debe añadirse, como rasgo estructurador, la inserción de la ficción en la ficción, modo enfático que la convierte en mensaje y la privilegia. Lo ficticio resulta vital, por cuanto permite inaugurar el espacio de la distensión y del enriquecimiento de la dimensión imaginaria. Esta aparece, entonces, nuevamente vigorizada en el texto vargallosiano.

La comedia, que, como decía Ortega, es siempre parodia, tragedia que se vacía, muestra aquí las frágiles bases en las que se sustenta la felicidad individual y la ineptitud de la sociedad para procurarla. Sin llegar a lo decididamente cómico, *Kathie...* roza lo grotesco, aunque la propuesta de su autor es la de que no se escenifique como farsa: «Pero nada de esto debe ser llevado hasta la irrealidad de lo grotesco, a los esfuerzos del circo, porque *Kathie y el hipopótamo* no es una farsa por la forma exterior de la representación, sino por su contexto secreto, la invisible raíz de lo que se dice y se hace en el escenario.» (...) «Los excesos de palabra y de gesto, las distorsiones de la comedia bufa serían aquí contraproducentes, ya que el designio de la obra no es provocar la risa mediante la estilización brutal de la experiencia humana, sino llevar al espectador insensiblemente, mediante las técnicas combinadas del humor, el suspense y el melodrama, a aceptar la confusión de los órdenes separados de la realidad...» (p. 21).

Kathie... es una farsa por su contexto secreto: el amor burgués y el «amor-solidaridad» que debía superar al «amor-pasión», forma decadente del amor burgués, fracasan igualmente. Ni la mujer del banquero, quien creyera que el matrimonio, primero, y los hijos, después, garanti-

[2] MARIO VARGAS LLOSA: *La señorita de Tacna*, Barcelona, Seix Barral, 1981.

zaban la felicidad, ni el esforzado intelectual que hubiera querido ser un Víctor Hugo, en el sentido hiperbólico, ideal, de la figura modélica, han logrado su proyecto. El melodrama, el humor, el suspense, tienden aquí no solamente a desbrozar los mitos en los cuales se apoya ideológicamente la realidad establecida. También proponen un encuentro que culmina en amistad cómplice, en sonrisa, en reconocimiento.—*ENRIQUETA MORILLAS (San Gerardo, 2, 7.º, C. MADRID-35).*

LOS ROMANCES DE GONGORA

LUIS DE GONGORA: *Romances.* Edición de Antonio Carreño, Ediciones Cátedra, Madrid, 1982; 491 págs.

La obra poética de Góngora, en opinión del autor de esta edición el más grande de los poetas de la lengua española, sigue teniendo la atención que en justicia merece. Ediciones Cátedra, que no hace mucho tiempo había publicado las *Soledades* del genial cordobés, ofrece ahora una elaboradísima recopilación de los romances, considerados por muchos como la obra menor del poeta (tal vez por estar escritos en metros tradicionales castellanos). Antonio Carreño sale al paso inmediatamente de esta afirmación, demostrando que los romances están a la altura de los llamados poemas mayores; baste como muestra la reconocida *Fábula de Píramo y Tisbe* («La ciudad de Babilonia...»).

En la introducción, Carreño aporta una visión general del romancero nuevo, de su evolución respecto al viejo, y pormenorizada del romancero de Góngora, informando detalladamente de las sucesivas colecciones de romances aparecidas en los siglos XVI y XVII y de aquellas en que figuraron prestigiosamente sus composiciones, dando como primera gran recopilación la que el editor de Amberes Martín Nucio imprime entre 1547 y 1548, el llamado *Cancionero de romances.* El aparato bibliográfico anotado aquí del romancero nuevo da idea clara de la fortuna que tuvieron los romances en la época, razón por la que sin duda se movieron los grandes poetas como Lope, Góngora o Quevedo para contribuir con sus poemas al enriquecimiento del género.

Dedica, a continuación, un interesante apartado al análisis del *Romancero general* de 1600, ampliado posteriormente en 1604 y 1605 con la *Segunda parte del Romancero general* y *Flor de diversa poesía.* Es de

anotar que sólo 26 romances de Góngora se seleccionan en el primero, aunque en 1604 se agreguen once poemas más. Góngora, sin embargo, se consagra definitivamente en 1605, cuando la *Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España,* de Pedro Espinosa, incluye 37 poemas suyos, frente a sólo 18 de Quevedo y ocho de Lope. Aspectos como la asonancia en el nuevo romance (alternando *-áa* y *-éa),* el uso de la cuarteta asonantada (el 80 por 100 de las composiciones de Góngora adopta esta estructura), el estribillo (innovación frecuente que no permitía el romance tradicional) o el romancillo de versos hexasílabos (en los que predominan los temas amorosos, humorísticos y picarescos, así como el carácter anecdótico de los asuntos) son tratados por Carreño en este apartado.

Se percibe en los romances de Góngora, como en el resto de su poesía, viene a decir el autor de la edición, una evolución hacia el preciosismo estilístico, sobre todo los escritos a partir de 1620. Por el contrario, los escritos entre 1580 y 1600, aparte de establecer sus temas más sobresalientes, destacan por la continuidad del género, aunque desde una postura crítica. Esto se aprecia especialmente cuando Góngora se dedica a contrahacer los géneros del romancero (pastoriles, moriscos, etcétera) que Lope utilizaba convencionalmente.

Góngora escribe dos tipos de romances perfectamente deslindados: por un lado, los burlescos; por otro, los más serios. Destacó siempre por su sátira y la utilización de la parodia, hasta el punto de serle atribuídos romances, dadas las características apuntadas, que no le pertenecían. Es mínima su contribución al romancero morisco y destacable la parodia que realiza del mismo. Será el máximo detractor del género pastoril en el romancero, y en sus composiciones dejará ver más de una vez la burla hacia esta modalidad de romances. En cambio, en el romancero caballeresco, Góngora destaca con un romance representativo que ha interesado enormemente a los estudiosos: *En un pastoral albergue,* sobre los románticos amores de Angélica y Medoro. Paródica será la visión del ciclo carolingio; y en el romancero mitológico dejará Góngora de lo mejor salido de su pluma, especialmente los dos dedicados a Píramo y Tisbe, si bien la caricatura tiene particular protagonismo. En el romancero amoroso y picaresco no faltan los tonos coloquiales.

Sin embargo, destaca Carreño, en un género alcanzará gran popularidad el poeta: el romance de cautivos, dando forma a un género nuevo. Su gloria en este sentido rivalizó con la de Lope en los moriscos y pastoriles. En este grupo se encuentran poemas tan conocidos como *Amarrado a un duro banco* o *Entre los sueltos caballos.* Sobresaliente es, asimismo, su aportación de romances de pescadores y cazadores, dotados de escenarios aristocráticos y personajes elegantes, de una visión idea-

lizada del paisaje y de una temática amorosa. Por último, una modalidad híbrida: el romance rústico, mezcla de formas coloquiales de la tradición medieval y la lírica idealizada del Renacimiento, el humor rústico de la lírica tradicional y el nuevo estilo del romance pastoril; lo rústico sirve de escenario para situar lo más aristocrático y sutil de la poesía gongorina.

En el estudio de Antonio Carreño llama la atención un aspecto que se trasluce a lo largo de sus páginas, aunque no se formule de forma aislada y explícita como motivo de investigación. Me refiero al mecanismo satírico y caricaturesco de la poesía gongorina. Lejos parecen quedar ya los tiempos en que al culteranismo de Góngora se oponía como antitético el conceptismo de Quevedo o de Gracián. Carreño insiste reiteradamente en lo caricaturesco como intención del poeta. Después de sucesivos estudios clarificadores, el lector toma conciencia de la semejanza, más que diferencia, entre los recursos utilizados por unos y otros escritores del Barroco español. Puede darse el caso de dudar, si no conociéramos su paternidad, quién fuera el autor, Góngora o Quevedo, de bastantes poemas satíricos, burlescos o caricaturescos. Quevedo no es, por tanto, el único escritor caricaturesco por antonomasia del Barroco; Góngora no le iba a la zaga. Y ello sin tener en cuenta los mecanismos retóricos que unos y otros utilizaban comúnmente y con profusión.

La edición presenta unas inmejorables condiciones de utilidad práctica para el lector. Cada romance se acompaña de innumerables notas aclaratorias, bibliográficas, eruditas, noticiosas, anecdóticas, etc. Aparentemente, no se le puede pedir más. Y se completa con unos índices de los romances, de las palabras comentadas y de los romances atribuibles a Góngora que no dejan de ser una gran ayuda para el interesado en la poesía de este genial poeta, pocas veces igualado en la poesía de todos los tiempos.—*SANTOS ALONSO (Santa Hortensia, 18, 6.º, A. MADRID-2).*

NO SON TODOS LOS QUE ESTAN [1]

Es ésta una antología que reúne lo más representativo de la producción poética de Jorge Enrique Adoum. Para penetrar sistemáticamente en la evolución estilística o, mejor aún, lingüística, la lectura debe efectuarse en orden inverso al que propone el texto, ya que comienza con

[1] ADOUM, Jorge Enrique: *No son todos los que están;* Poemas, 1949-1979; Editorial Seix Barral, Barcelona, 1979, 208 págs.

el último libro (1979), *Prepoemas en postespañol,* y va retrocediendo hasta la conocida obra *Ecuador amargo,* escrita en 1949; luego hay una serie de poemas «exdispersos» que también están registrados cronológicamente desde el presente hacia el pasado.

La obra mantiene una tónica de rechazo a la imagen fácil. El estilo es complejo y trabajada la estructura, así como el lenguaje en todos sus niveles, en especial el morfológico. Cada palabra se articula para que signifique por primera vez. La innovación no se da por gusto de «ismos» o simple técnica, sino por ansia de ser, de que el verbo identifique de modo absoluto lo nombrado, tarea obviamente contradictoria con la propia dialéctica comunicativa, pero reto ineludible para el poeta. Tal vez, el intento sea de índole didáctica, en el sentido de desarrollo y enseñanza de un posible «postespañol».

El mundo de la realidad y la apariencia, el de la rutina que empobrece lo vital, el del amor devenido indiferencia, la clara noción de que nacer es empezar la serie continua de actos agónicos, se hacen presentes a lo largo de todas las páginas: «Pero un día despiertan / para siempre desnudos, descubren la edad / del triste territorio conyugal, y se toleran / por última vez, por la definitiva, perdonándose / de espaldas su muda confesión de tiempo compartido» (p. 249).

Lo exterior, el detalle, también encierran el amor o el simple residuo de la compañía, «gravemente solitario, entro en mi vacío traje / que te sintió a su lado cada víspera...» (p. 244). Porque el amor es tristeza, pena, pérdida, casi siempre nostalgia.

Un ser desterrado de sí mismo vive abandonado por su propia esperanza, duda del pasado, canta el amor imposible la mayoría de las veces: «yo solamente y solitario / en los almuerzos y en el hambre, / visitante extranjero de costumbres...» (p. 240).

Por el contrario, en *Relato del extranjero* (1955), ese extranjero que canta, marginado por el académico y controlado por el policía, si bien mantiene los rasgos del hombre que está en todos los versos, tiene la novedad de la esperanza, del llanto abandonado, de la solidaridad posible.

El tono general es pesimista; pocos son los momentos de alegría, de gozo prolongado, y esta actitud ante la vida es justificable por razones extratextuales en un hispanoamericano, en un herido constante por la desgracia y por la rapiña de los de siempre. «Mi patria, la pobre, hace tiempo / que no se cambia el vestido, y no / porque nadie, sino porque esconde su propia llagadura» (p. 212). No es que no se quiera la risa, es que nada la provoca; la tristeza remite a una cárcel de la que la realidad no permite salir.

Poeta crítico y socialmente comprometido, militante de la justicia y los derechos del pueblo: «Hoy es el sitio donde tanto / sufrimos de patria» (p. 229). La conciencia, la lucidez no puede ser feliz ante la tortura, la muerte de la compañera, la persecución, el exilio, la miseria de los trabajadores, los mecanismos que usa el poder para extenderse, la corrupción que se institucionaliza y la delación como cantata oficializada, hasta el extremo de que se teme: «No, / que dijeron que alguien oyó que había oído / que el zapato de él anduvo cerca / de la conspiración» (p. 203). En varios poemas el tono burlesco, la ironía lírica, es un escape, una puerta, o la última resistencia ante lo violento.

La vida es otro tipo de muerte diaria; el yo se mira en el espejo, se reconoce distinto, ajeno y propio al mismo tiempo. Hay varias muertes del sujeto, la de los renunciamientos, la de las limitaciones, las del abandono o la resignación: «... mi querido cadáver. Tan mío / que lo vi cuando me peinaba en el espejo...» Algunas veces, la pregunta mansa o el simple recuerdo, casi dicha del recuerdo, son breve paréntesis del desgano cotidiano: «No sé / cuándo te echaste los cerrojos, dónde / me quedé amándote por encima del hábito, / esperándote a que fueras un poco más / desnuda, no tan niña» (p. 198). Convencido esta vez de que la tarea del amor es otra guerra, más dulce y más humana; la voz se hace nerudiana para el deseo y la identificación: «Sujeto a ti llévame / y ahiéreme: no quiero más mi duro oficio / de tallador de piedras...» (página 199).

Está la noción cristiana de Dios, de sus «traductores»-violadores, la burla de lo sagrado que anida en la humanidad y la muestra de la imposición aparentemente victoriosa, pero odiada. La religión que es dominio, miedo, represión de la desnudez, de lo espontáneo. La religión extraña llega con el conquistador y su derroche de vidas autóctonas, de bienes americanos. El mismo conquistador que antes combatiera en el ejército romano, en el persa y con los hunos; soldados de todos los imperios, crueles, ávidos, incultos, víctimas también pero del poseer y del orgullo, pasajeros del tiempo; ahora, yanquis.

En *Dios trajo la sombra* (Premio de las Américas, 1960) la lírica converge con la épica, la hazaña es historia desmitificada. La voz dice madura y consciente, estudiosa, investigativa y no puro sentimiento, denuncia o intuición. El poema se complementa con la crónica y viceversa. Fragmentos de la oración a Viracocha se contraponen a otros de la Historia general de los casos de Nueva España, o de la Historia de la conquista del Perú, la Literatura Inca o la Lucha por la justicia en la conquista de América. Quedan trabados, tejidos, los hechos guerreros, sus sermones, y el discurso de los silentes, de aquellos que no tuvieron registro otras veces.

El invasor y sus cualidades se retratan detalladamente; el que «decidió desmantelar el templo, saquear / la inmensa cueva del furor...» (página 103). La epopeya no es para el victorioso; la gesta es la del vencido, la del que se incorporó a la tierra y sigue vivo desde ella, la del que espera el momento del retorno, que recuerda el pasado: «El metálico / tiene un rayo cautivo en mano y arma / y gobierna el trueno que desploma» (p. 114). Surge el guerrero peninsular con la otra cara, la de empresario más o menos eficaz, pero interesado en riquezas; para ello usa a Dios, aunque le paga buen precio. Y los dioses indios mueren, duermen, lloran.

El conjunto más importante quizá, por su originalidad, por su ruptura creativa, construccionista del idioma es el compuesto por los *Prepoemas en postespañol*. Aquí se tortura, se conspira, se extiende la composición de la frase o del vocablo. La temática se reitera de una manera sintética, ya casi imagen de sí misma, matemática moderna, estructural del poema. Existe también el juego constante, obsesivo, casi hasta el hartazgo, de familias de palabras derivadas sobre un mismo afijo o flexionadas sobre una misma raíz: «pero nos quedamos quedándonos» (página 9) o «era por descostumbre de la muerte por desmuerte» (pág. 10).

O se abre el abanico de las múltiples posibilidades de las preposiciones para la composición de palabras nuevas: «a contracorazón y contraolvido / a contragolpe de lo sido» (p. 11).

A menudo se recurre al uso de vocabulario especializado, tecnicista, representativo de un estilo típico de ámbitos intelectuales: «ya había tiempo otra noche y otro siglo / para volver al anti-edipo la lingüística los quásares / o la sociedad ondulatoria o la física planck» (p. 19). Además de variantes como las anteriores se da el uso frecuente de términos en inglés y en francés con resonancias históricas o culturales: «Home sweet home», «Good-bye Lola», «Week-end del agoísta», «Hiroshima mon amour».

En esta laboriosa y honesta tarea de hacer suya la lengua, de desplegarla en sus posibilidades creativas, merece mención especial el intento de verbalizar el nombre, con el simple recurso de adjuntarle el pronombre complemento correspondiente al interlocutor. Por el mágico oficio del contexto, el sustantivo sigue designando la sustancia, pero ahora dinamizada, activa, puro movimiento, como en un heracliteano *illo tempore,* porque el poeta-demiurgo participa del Génesis: «te número te teléfono aburrido / te direcciona (callo caso y escalero) / y habitacionada ya te lámparo te suelo / te vaso te enfósforo te libro...» (p. 17).

En síntesis, J. E. Adoum se inscribe en la gran revolución del lenguaje iniciada en Hispanoamérica por Rubén Darío, revolución que continúa con plena vitalidad, aunando a los escritores en una voluntad li-

beradora; por eso la forja de un nuevo verbo, que como en este caso se aplica a la denuncia del estado de sojuzgamiento del pueblo americano en general y del ecuatoriano en especial.—*MYRIAM NAJT (Galileo, número 47, 1.º, B. MADRID-15).*

RICHARD FORD: *Manual para viajeros por Andalucía y lectores en casa.* Vol. I: *Sevilla,* 356 págs.; vol. II: *Granada,* 183 págs. Ediciones Turner, Madrid, 1980.

En 1830, a sus treinta y cuatro años, Ford emprende viaje por barco hacia España con su mujer enfermiza y tres hijos pequeños. Este hombre culto, que había estudiado en el prestigioso Trinity College de Oxford, vivió en España durante tres años. Período de tiempo suficiente para recorrer detenidamente toda la Península y tomar una serie de notas en sus cuadernos, que en todo momento le acompañaban; ello le permitiría, a su regreso a Inglaterra, ir preparando una monumental obra, que sería publicada en Londres por primera vez en el año 1845, bajo el título *Handbook for travellers in Spain and readers at home.* Se sabe que Ford pudo contar, entre otras, con la valiosa ayuda de su íntimo amigo Pascual de Gayangos, exiliado español que llegó a Inglaterra por vez primera en 1837, cuando nuestro autor proyectaba la redacción del *Manual;* Gayangos era historiador, arabista y numismático.

Transcurridos ya ciento treinta y cinco años desde su publicación, aparece ahora por primera vez en castellano una parte de la obra, que será completada, hasta su conclusión, en entregas sucesivas.

Entre la pléyade de escritores británicos, ilustres visitantes de finales del siglo XVIII y principios del XIX, sobre todo, que plasmaron con ojos críticos sus impresiones sobre España, ocupa un lugar destacado Richard Ford, merced a este *Manual,* del que se ha dicho que es el más amplio, preciso e influyente relato sobre España aparecido hasta entonces. Aún hoy día, un autor tan competente como Gerald Brenan califica la obra que nos ocupa como una de las mejores descripciones que de país extranjero se hayan escrito a lo largo de la historia en lengua inglesa.

Instalado inicialmente en Sevilla, y posteriormente en la Alhambra, recorrió en su caballo miles de kilómetros por recónditas zonas de nuestro país, alejadas de las rutas habitualmente seguidas por los viajeros románticos. En sus giras andaluzas de varios meses, Ford combina va-

por, caballo y coche, e invita a sus «lectores en casa» de aquellos tiempos a que hagan lo mismo, para lo que ofrece un sinfín de datos y consideraciones teóricas y prácticas. Pretende, sin duda, que con sus escritos el viajero trate de alcanzar algo más que un conocimiento superficial del país que le permita adentrarse en los corazones y los hogares de «esa buena gente que no tiene por costumbre cobrar dinero a la puerta por dejar entrar».

Queda reflejada de esta forma la España romántica en su paisaje y su historia, su arte y sus costumbres, sus leyendas y su literatura, su gastronomía, en un alarde de fundamentos culturales y buen decir. El folklore y las danzas populares, el teatro, los toros («cuanto más se cultiva el intelecto taurino tanto más aumenta la capacidad de goce tauròmaco, y sólo entonces se pueden apreciar esos matices diminutos y delicados en el carácter y la conducta de los combatientes, tanto bípedos como cuadrúpedos»), todo aquello que constituye la idiosincrasia de cada pueblo, son observados y descritos con acento tan crítico como sincero.

Sorprende con frecuencia en esta obra tanto el estilo directo en que está escrita, sin pelos en la lengua, como podría decirse («esta mezcla de sal y acíbar es muy propia de la tendencia a la sátira de los sevillanos, cuyas lenguas despellejan vivas a sus víctimas; quítanle a uno el pellejo. Los castellanos, más graves, hijos más verdaderos de los godos, o desprecian a los andaluces como medio moros, o bien se ríen de ellos como meros payasos y bufones, y cierto es que son algo holgazanes, insinceros, veleidosos y poco dignos»), como el alarde de datos eruditos de que hace gala el autor. La crítica, dura y sincera a la vez, pretende ser bienintencionada, constructiva. Sin duda, considera necesario adoptar esta postura para enfrentarse al «aspecto de abandono y desolación moral y física que entristece el ánimo» que se extiende, en su opinión, por la mayor parte de la Península por él visitada.

Ford, perfecto curioso impertinente, es un observador penetrante, poco amigo de las alabanzas, que intenta decir sin remilgos cuanto sus ojos captan y su corazón siente, sin detenerse a contemplar y clasificar en cada caso si se trata de aspectos positivos o negativos de la realidad analizada. Sus razonamientos, discutibles sin duda en muchas ocasiones, y que cuando menos pueden ser calificados como pintorescos, cuentan con el apoyo de su sólida formación, pero carecen en buena medida de las adecuadas contrastaciones empíricas como para hacer las categóricas aseveraciones de que aparece la obra salpicada. Ambos aspectos, pues, configuran la manera de ser de esta obra, y en ellos se fundamentan tanto su atractivo como su interés, su consolidada fama, en definitiva.

En suma, se trata de una obra amena e informativa, sobre todo para sus contemporáneos, a la vez que útil para quienes sean amigos de ahondar en la vida y costumbres de la España de comienzos del XIX de la mano de un hombre con un peculiar sentido de la crítica y del humor inglés; pero también un hombre culto e indagador por naturaleza, con todo lo que ello comporta.

La presente edición, al aparecer ilustrada con abundantes dibujos sobre el terreno del propio Ford y de su «poético» (como él lo califica) amigo David Roberts, une la belleza y la fuerza de las imágenes a la que ya de por sí tienen las palabras de este apasionado observador de las «cosas de España».—*ANGEL GOMEZ PEREZ (Joaquín María López, 44. MADRID-15).*

FRANCISCO J. SATUE: *El círculo infinito,* Colección Narrativa, Ed. Planeta, Barcelona, 1983.

Asombra comprobar cómo a los veintiún años es posible construir el complejo tinglado de una novela. Francisco J. Satué parece haber conjurado esa maldición que impedía a los menores de treinta años acceder a la narrativa extensa: un género acotado para el período de madurez literaria.

Según reza la biografía extractada en la solapa del libro, nuestro autor ha sembrado su escritura por periódicos y por revistas literarias especializadas. Pero *El círculo infinito,* a pesar de ser su primera novela, es una creación bastante elaborada, madura y, quizá, demasiado homogénea.

En ella todo gira alrededor de lo que hace, piensa y siente Gregor, adolescente protagonista-narrador. Estableciendo una perspectiva monofocal, el *yo* se extiende invadiendo hasta el último resquicio de la historia que nos cuenta; no se contenta con hablarnos como un simple testigo, sino que goza erigiéndose en implacable juez. Siempre permanecerá al margen para ir recreándose en un aislamiento destructivo que distorsiona y empobrece su sensibilidad. Esta idea constituye la base de la estructura novelesca.

Valorando con estricta racionalidad ética el mundo interior y exterior, suele acabar enredándose en larguísimas y farragosas disquisiciones morales, más propias de nuestro Guzmán de Alfarache que de un héroe existencialista. A través del radical subjetivismo de este espectador in-

móvil, Francisco J. Satué recrea un ambiente cerrado, mortífero y cíclico que explica el título de su novela: *El círculo infinito.*

Conviene puntualizar sobre una curiosa, aunque nada accidental, circunstancia. En el índice de obras publicadas por la Colección Narrativa de la editorial Planeta, que en forma de suplemento aparece en las últimas páginas del libro, se dice lo siguiente sobre *El círculo infinito:* «Una novela de amor y de aventuras en la Francia del fin del Segundo Imperio.» El publicista de esta editorial, tal vez seducido por la urgente necesidad pecuniaria de enganchar a los lectores, ha destrozado el auténtico sentido de la obra, olvidando que el *marketing* no necesariamente está reñido con el buen gusto. Ni la aventura ni el amor, en sus acepciones usuales, los hallaremos en la obra. Si a nuestro héroe le caracteriza algo, es sobre todo su incapacidad para protagonizar un folletín. Por lo que se refiere a eso de *la Francia del fin del Segundo Imperio,* sólo encontraremos alusiones indirectas a la crisis socioeconómica de los últimos gobiernos de Napoleón III y a la militarización previa al conflicto franco-prusiano. Sin embargo, esto no justifica coger la novela y arrojarla, sin más, al cesto del género histórico. Otra curiosidad. Ningún nombre propio sitúa la narración en un lugar y en un momento concretos, porque si algo la singulariza eso se halla en la atemporalidad de un rasgo humano: el aislamiento del hombre en las aglomeraciones urbanas; la soledad social. Cuando un nombre propio de todos conocido aparece, el esquema cronológico se quiebra. Este es el caso del de Freud («... leía con asiduidad las obras de Freud y las de sus discípulos, devoraba cualquier nueva sobre los temas de psiquiatría o psicoanálisis...», página 15), que contaba hacia 1870 once infantiles años. Algo parecido, aunque no tan notorio, ocurre con el de Nietzsche (p. 156). A lo mejor, el publicista confundió esta época con la del Segundo Imperio alemán; vaya usted a saber.

La primera parte de *El círculo infinito* (pp. 11 a 47), que al igual que la segunda se divide en dos capítulos, da comienzo en un sórdido sótano. La desoladora desnudez de este primer escenario marca la pauta de lo que serán los siguientes: espacios reducidos, fríos e inhóspitos. Además, hay una ausencia casi total de mobiliario, que no llegará a ser contrarrestada por la presencia de algún libro ni por la obsesiva mención de utensilios y líquidos relacionados con el café, el té, el chocolate o diversos licores. A esta dialéctica de los brebajes, que habitan con personalidad propia un paisaje lunar, recurrirá Francisco J. Satué para sosegar al protagonista o introducirlo *proustianamente* en el recuerdo.

Ya en el primer escenario, compartido por Gregor y Raquel, el diálogo casi no existe; la descripción objetiva se va diluyendo y la mínima

acción narrativa da entrada, poco a poco, a lo que será la constante de la novela: un profuso soliloquio filosófico de Gregor.

A partir de la página 15 desfilan ante el narrador-protagonista la imagen difusa de la madre, su precoz orfandad, la triste reclusión en casa de los abuelos y la brevísima historia de sus dos hermanos. Ciertos fantasmas familiares —sobre todo el de su hermano Alfonso, que desde América le cuenta su ascenso social— volverán a resucitar a lo largo del examen de conciencia de Gregor.

Sin embargo, un pasado más próximo remodela mejor la personalidad del héroe. Y nos introducimos en el tema de la amistad. Ya tenemos en Germán el primer preceptor, que con amarga jovialidad sabrá inculcarle su rencorosa idea de la revolución (pp. 29 a 38). De pronto, desaparece totalmente de escena, porque ha preferido, ironías de este *destino infinito*, educar a un niño rico.

También el tema del amor está supeditado a ese carácter de aprendizaje. Lena, prototipo perfecto de muchachita burguesa y frívola, introduce a Gregor en los usos y costumbres de la alta sociedad. Gracias a ella conocerá en una fiesta al aristocrático y fracasado Barret, que por medio de extensos parlamentos (pp. 38 a 45), que poco tienen de diálogo, allí mismo le irá ejemplificando la estúpida decadencia de los poderosos. Actúa literariamente como un perfecto Diablo Cojuelo que, desde su atalaya, instruye a Gregor, levantando todos los tejados y concluyendo con incisivas advertencias morales. Barret también desaparece de la trama; después nos enteraremos que fue asesinado por una burguesía no dispuesta a albergar una conciencia crítica tan corrosiva (p. 72).

La segunda parte (pp. 51 a 106) sigue discurriendo a través de este pasado próximo. Nos acercamos a un Gregor que trabaja como humilde camarero del café Romey, oficio idóneo para diseccionar anónimos y fugaces personajes derrotados. No es nada casual que allí conozca a la heroína, Raquel. Soporta ascéticamente las órdenes de Leopold, embrutecido encargado que consigue medrar casándose con la hija del dueño del café, Agnes, amable y maternal en su trato con el protagonista y que se cultiva leyendo a Rousseau, Balzac o Heine. ¿Por qué una mujer tan completa se ha casado con semejante *bestia parda?* Al igual que Gregor, ella no puede alterar el curso de ese hado perverso que se llama sociedad. Esto explica el porqué Francisco J. Satué, para reforzar la *imagen rousseauniana* de este círculo infinito, ha robado la voluntad a sus personajes, convirtiéndolos en tristes autómatas que ven desfilar la vida con la rabia del impotente.

Su relación amorosa con Raquel no aparece, ni mucho menos, en estado puro, sino que sirve de excusa para que Gregor se adentre en el submundo de la lucha de clases: Raquel es el nuevo embajador-intro-

ductor. Pero el protagonista sigue sin liberarse de las tortuosas divagaciones interiores. Está claro que ningún factor externo consigue hacerle evolucionar psicológicamente. La personalidad del héroe se nos muestra *perfectiva* desde el principio hasta el final, y por eso el mecanismo de la desilusión resurgirá nada más conocer a Julius Monter, distante líder obrero, al que Gregor niega casi automáticamente su papel de guía espiritual, «... como cuando tenía que soportar la pedantería de los clientes o de los que se dicen amigos para cargar sobre la espalda su pesadez y sus miles de toneladas de envidia y egoísmo» (pp. 99 a 100). Y la introspección se radicaliza; no hay esperanza; todo ha sido escrito con demoníaca antelación por un dios miserable.

La tercera parte (pp. 109 a 184) no está subdividida en dos capítulos. Si a ello le sumamos la escasez de pausas sintácticas de cierre —sólo dieciséis puntos y aparte, incluyendo el que cierra la novela—, entenderemos mejor cómo el autor se vale de la distribución formal para subrayar aún más el discursivo estilo del protagonista, cuya única intención es apelarse y aleccionar a un hipotético oyente sobre la maldad mundana y la consiguiente autodestrucción.

Cerrado el largo paréntesis de lo pretérito, regresamos al presente con el que se abría *El círculo infinito,* y encontramos otra vez a Gregor recluido en el sótano de Raquel. Ya está definitivamente instalado en su querida perspectiva subterránea (léase infierno, cárcel o triste exilio de mórbida *vita beata),* tras haber abandonado la casa de sus abuelos y vivido en una sórdida pensión. Deja transcurrir el tiempo saboreando una taza de café, mientras observa luchando a la militante Raquel con la máquina de escribir o analiza la vida de los restantes inquilinos, recibiendo alguna visita piadosa de Agnes. Y del mismo modo el exterior se deteriora irracionalmente: la guerra ya no es un indicio, los desórdenes sociales aumentan y el poder del emperador se resquebraja. Gregor intenta salir del letargo, y en un último intento se abraza con desesperada ternura erótica a Raquel. En este fragmento narrativo (pp. 148 a 153), que es sin duda el más logrado de la novela, ese presente inmediato se confunde con los negros augurios de un futuro próximo.

De pronto, despierta. Acompañado de Raquel, deambula por una ciudad en estado de guerra. Entran en una taberna y piden dos coñacs. En otra mesa, un oficial borracho se divierte maltratando al niño que le sirve la comida. Gregor intenta defenderle, pero es abofeteado. Otro oficial ayuda a nuestro protagonista. Y, sorpresa, resulta ser su hermano Alfonso; lo de América era una ficción. Pero no hay tiempo para las palabras, porque Alfonso yace en el suelo mortalmente herido. La pelea se extiende. Raquel aprovecha la confusión para llevarse a la calle al perplejo Gregor.

Pasado este desenlace un tanto folletinesco, llegamos al epílogo, que enmarca la parábola de una ciudad mortífera: a nuestra pareja se la ve deambular por calles anochecidas, cerrando con sus derrotadas figuras la historia de un fracaso personal y colectivo.

Se nota una clara intención estilística en Francisco J. Satué. Eso le hace elegir, para que el tema guarde coherencia con su exposición, un único registro: *el soliloquio interior*. Así, en su autocontemplación, el protagonista prácticamente renuncia a la descripción de todo aquello ajeno a su yo, el cual sólo sale al exterior para reorganizar la realidad, anulándose de este modo la mínima objetividad de la acción. Por otro lado, el escaso diálogo está subordinado a un Gregor que disfruta glosándolo y que no le sirve, al igual que a los restantes personajes, para comunicarse; nadie parece escuchar a su interlocutor: sería más exacto llamarlo monólogo oratorio. La marginal utilización de la descripción, la acción y el diálogo no se debe a la incapacidad del autor, sino al simple deseo de introducirnos en un relato donde las palabras, las acciones y los objetos nacieron muertos y viven muertos.

Domina una exposición extensa de los contenidos, con párrafos largos, que en ocasiones abarcan hasta las diez páginas, y de una lógica casi matemática. Por eso, sería incorrecto hablar de monólogo interior o de libre fluir de la conciencia. El término soliloquio filosófico-interior cuadra mejor a la dicción de Gregor, que se manifiesta con oraciones distribuidas en prolongados puntos y seguido. El ritmo es cadencioso; desesperadamente lento. Pero, a veces, breves e iracundas oraciones ponderativas rompen este esquema. Por otra parte, las cláusulas interrogativas, que cierran concluyentemente muchas reflexiones, dejan en suspenso esta elaborada introspección, posibilitándose al lector descifrar el jeroglífico caos del protagonista.

La trabazón gramatical no clarifica por sí misma el *corpus* estilístico. Sólo es el instrumento que permite a Gregor asentarse en el perspectivismo del que historia, distante y fríamente, cualquier universo novelesco. Determinadas palabras ponen de manifiesto el progresivo deterioro del narrador-espectador («perenne agonía», «aniquilación», «suicidio», «mi muerte», etc.). Renacen en el juego retrospectivo una serie de objetos que reconstruyen simbólicamente la ansiada paz hogareña: el horno, la corteza de pan, los cubiertos, los pucheros y, por supuesto, el té y el café. Cuando se traspasa este entorno el exterior se mostrará con su habitual agresividad. Metáforas *surrealistas* animalizan o cosifican a las personas, o deforman tenebrosamente las cosas: los niños son «pequeños pedazos de gelatina» (p. 133); un mesonero «parece un oso»

(página 159); la máquina de escribir que comparte con Raquel es «nuestra cucaracha mecánica» (p. 130), etcétera.

Antes de finalizar, me parece obligado hacer una mínima genealogía literaria y cultural de este jovencísimo novelista. Tanto en la forma como en el contenido, se advierte una notable preocupación por lo filosófico. Satué está en deuda con el pensamiento decimonónico, con nuestro Unamuno y con el existencialismo del siglo XX. Esto nos hace comprender más fácilmente que el concepto de la *angustia,* enraizado en *El círculo infinito,* entronque con algunos planteamientos de la obra de Kafka, Hermann Hesse, Samuel Beckett o de J. P. Sartre.

Unicamente me queda por indicar que esta novela requiere una lectura atenta, muy atenta, sin la cual sería difícil descubrir que la soledad continúa siendo un buen tema literario.—*R. CESAR MONTESINOS (Pico de los Artilleros, 71. MADRID).*

E N T R E L I N E A S

ROBERT NISBET: *Historia de la idea de progreso,* traducción de Enrique Hegewicz, Gedisa, Barcelona, 1981; 494 págs.

Esta cabalgata a través de la historia de las ideas lleva dos direcciones principales: sostener que la mayoría del pensamiento occidental ha adherido a la creencia en el progreso y acreditar tal creencia como religiosa. En efecto, como explica Nisbet, siguiendo a Karl Löwith y otros filósofos de la historia, el dogma progresista se cristaliza a través del judeocristianismo (en principio, sólo del judaísmo), por medio de la promesa de redención que supone la llegada del Mesías a la tierra. Este momento divide el tiempo histórico en dos eras de calidad diferente y, de tal suerte, los momentos de la línea temporal *progresan* hacia la Redención y a partir de ésta.

No obstante ello, el autor rastrea elementos de progresismo en los escritores clásicos paganos, para lo cual debe identificar la idea de progreso con la aceptación de cualquier fe en la existencia de cambios históricos o la mera distinción entre lo viejo y lo actual.

En rigor, como teoría, y esto está bien señalado por Nisbet, el progresismo es medieval y tiene su raíz más fuerte en las páginas del platónico San Agustín, para formularse como programa político en Joaquín

de Fiore, en el siglo XIII. De aquí parten las sugestiones que eclosionarán en el pensamiento puritano anglosajón del siglo XVII y, sobre todo, en el ilustrado francés del XVIII. Nisbet entiende que Occidente está hegemonizado por la fe en el progreso entre 1750 y 1900.

El autor clasifica a los filósofos progresistas en dos grandes campos: los que entienden el progreso como un resultado de la *libertad* —es decir: del libre juego de las fuerzas «naturales» de la sociedad— y aquellos que lo entienden como una tarea del *poder* —del Estado nacional, de una raza superior, de la clase revolucionaria—, entre los liberales y los revolucionarios, sean éstos imperialistas, nacionalistas, racistas o socialistas.

Desde fines del XIX se viene detectando un «acorralamiento» de la idea de progreso y la creciente aparición de grandes nombres que claman contra él, sobre todo contra su componente futurista, es decir, el privilegio del futuro como lugar donde se realizarán los mejores deseos del presente. El Futuro parece no tener ya demasiado futuro. O, no menor paradoja, la realización de los ideales progresistas nos ha llevado a perder la fe en ellos.

Estas pérdidas son vistas por Nisbet como la del elemento religioso en tanto radical animador de toda cultura y, por lo mismo, el desafío de la nuestra sería restaurar el sentido de lo sagrado en la vida social. Sin sacralidad, por lo visto, la misma profanidad no puede gran cosa.

He aquí un libro que vale como una revista musical de historia de las ideas cuya *vedette,* diversamente emplumada por los mayores cerebros de Occidente, es el Progreso. Revista que se ha quedado sin apoteosis desde que la liturgia se convirtió en mero espectáculo.

La cabalgata obliga a Nisbet a prescindir de algunos nombres, pero ello es inevitable en obras como la presente y no debe ser entendido como una carencia, sino como una incitación más del interesante texto.—*B. M.*

PATRICIO PEÑALVER GOMEZ: *Crítica de la teoría fenomenológica del sentido,* Universidad de Granada, Granada; 247 págs.

Esta tesis sobre Edmund Husserl, defendida ante la Universidad de Murcia en 1977 y ahora volcada a forma de libro, recoge la fenomenología como una respuesta a la crisis del logocentrismo enunciada, sobre todo, por Nietzsche, a saber: el logos es histórico y centra, con su me-

tafísica, el discurso filosófico de Occidente durante un trecho, para luego languidecer con amenazas de muerte. Husserl, según Peñalver, intenta cambiar la metafísica del logos por otra, la de la presencia, que funciona intuitivamente y prescinde de todo presupuesto.

La conciencia intuye, luego se reconoce como autoconciencia, luego articula el lenguaje y otorga sentido, todo lo cual, derramado del tiempo inmanente en el tiempo trascendente, de lo natural a lo intencional, da como resultado la historia.

Peñalver no hace una lectura ingenua de Husserl, sino que se apoya en la lingüística de Saussure y en las observaciones de Derrida. Esto le permite articular una problemática husserliana del lenguaje y llevar su filosofía a las fronteras de la filosofía de la vida, en que el presente viviente es una suerte de infinita intuición de sí mismo. El filósofo, asombrado ante el mundo, no hace una ontología de lo cotidiano (como intentarán los discípulos de Husserl, Heidegger o Sartre), sino que la quiebra, y ello es la reducción a presencia trascendental o *epoché*.

Estas relecturas habilitan a Peñalver para criticar los elementos de idealismo ahistórico que hay en la teoría del lenguaje de Husserl, que pone la conciencia original, presemántica, como origen de la expresión, que sería un vehículo «real» de significados, finalmente, irreales, noemáticos o ideales, en sí mismos inefables. Aceptando este esquema, no habría lenguaje social y cada conciencia generaría un dialecto personal, compatible con los demás a partir de la facultad universal del logos, compartida por todos los seres racionales por igual. Saussure desbarata esta estructura al definir la lengua como la trama de convenciones sociales comunicativas que constituye a las conciencias y no al revés.

El libro, riguroso por su lenguaje y el orden de sus tópicos, revela un estudio minucioso y plenamente asumido del filósofo abordado, a la vez que un excelente aprovechamiento crítico de la experiencia filosófica posterior.—*B. M.*

ANTHONY BLUNT: *Borromini,* traducción de Fernando Villaverde, Alianza, Madrid, 1982; 259 págs.

Francesco Castello, llamado el Borromini (1599-1652), uno de los protagonistas arquitectónicos de la Roma barroca, ha sido tenido durante siglos por un extravagante, un deformador de los cánones clásicos, una suerte de anarquista de la construcción. Sus contemporáneos, empe-

zando por su rival Bernini, lo consideraban un bárbaro ignorante que había sustituido el modelo del cuerpo humano por las más alocadas quimeras. Por suerte, sus comitentes encontraban sus edificios económicos y prácticos, y ello nos permite gozarlos hoy en todo su esplendor constructivo.

La tesis de Blunt, elaborada pacientemente desde 1933 hasta 1979, viene a decirnos lo contrario: Borromini fue el continuador fiel y quien mejor desarrolló el sistema de la arquitectura renacentista, con Miguel Angel a la cabeza y sus estrellas sucesivas (Vignola, Scamozzi, Cortona, etcétera).

La crítica, desde la contemporaneidad hasta la segunda guerra mundial, apaleó o ignoró, con diversos grados de indiferencia, la obra borromínea, por lo cual el maestro de Lugano resulta ser uno de los arquitectos más modernos con que contamos. No fue un barroco disparatado, sino un clásico riguroso, y su familiaridad con el Cuatrocientos lo hace un antecesor del racionalismo de este siglo y un maestro inopinado de Corbusier o Gropius.

Trabajó en pequeña escala y con materiales relativamente modestos (ladrillo y estuco), sin emplear el color ni ceder a las tentaciones teatrales del oro simulado. Pintó sus interiores de blanco y montó una suerte de basílicas y castillos en miniatura, agitados por el concepto barroco del movimiento, pero no moviendo masas espectaculares de material para apabullar al contemplador con el boato papal de sus coetáneos. Por eso, más que con los ojos —dice Blunt—, sus obras se gozan con todo el cuerpo. Y agrega (p. 225):

> «Sólo Borromini amó realmente los edificios de Miguel Angel y comprendió los principios que los inspiraban: la inventiva en el trazado de plantas, el tratamiento plástico del muro, las originalidades en el detalle, cuidadosamente pensadas, y todo ello combinado con un profundo conocimiento de la mecánica y una gran destreza en la técnica de la construcción...»

Para acreditar estos extremos, Blunt examina la vida y comisiones de Borromini, hasta su melancolía final y su suicidio (tan parecido al de Van Gogh, curiosa o lógicamente), el estado de la crítica comparada en su siglo y los siguientes, y una minuciosa descripción técnica y estética de sus obras, deteniéndose en las principales: San Carlo alle Quattro Fontane, Sant'Ivo de la Sapienza, el Oratorio de San Felipe Neri, la Propaganda Fide, San Giovanni in Latterano, Sant'Agnese in Piazza Navona y las construcciones profanas (palacios Carpegna, Falconieri, Pamphili, etc.).

A la certeza del estudio y lo acabado de sus noticias se agrega un espléndido dispositivo gráfico de fotografías, planos y alzados, tomados

de las construcciones y de los archivos, sobre todo de la Galería Albertina de Viena. No faltan observaciones filosóficas que sitúan el naturalismo matemático del barroco junto a la filosofía de las ciencias de Galileo, por ejemplo, ni las leves reflexiones del arquitecto sobre la teoría de su arte. Una entrega más de la impecable y costosa Alianza Forma, verdadera alianza del concepto y la visualidad.—*B. M.*

MILAN KUNDERA: *La vida está en otra parte,* traducción de Fernando Valenzuela, Seix Barral, Barcelona, 1982; 393 págs.

La frase que titula esta novela, tomada de un *graffitto* en París del 68, puede aludir a que nuestra verdadera vida no es ésta, pero también a que nuestra verdadera vida es ésta y la poseen los demás, así como ocupamos el lugar dejado por un antecesor y lo conservamos para algún sucesor y la vida está, en cualquier caso, en ese lugar prototípico que nos es dado por un tiempo.

Esta extrañeza de la vida propia permite a Kundera contar la historia de Jaromil, el poeta muerto en plena juventud y tras haber denunciado, sin poderlo soportar ni sublimarlo por razones ideológicas, a su amante y al hermano de ésta. Pero, paralelamente, nos cuenta la historia de Javier, que sería el prototipo cuyo lugar intenta ocupar Jaromil, y la historia de la madre, a la cual pertenece su vida, porque es hijo del deseo materno y no del paterno. Finalmente, Kundera nos indica cómo la vida de cualquiera de nosotros es, en clave paródica, esa otra vida que está en otra parte y que lo sería en clave de seriedad. Por ello, tal vez, toda novela montada sobre el modelo biográfico, como la examinada, sea, por lo menos, una doble parodia (o una triple, una cuádruple, etcétera).

El relato es, en otro nivel, una meditación sobre la vocación del poeta como el hombre que no puede dejar de ser el hijo de su madre, el hombre que vive intentando seguir protegido por el cuenco materno y reemplazando, con feliz o desdichada fortuna, a su madre por otras mujeres y a la bóveda maternal por el ejercicio de la poesía. Jaromil, en quien triunfa lo materno sobre lo paterno (Javier termina tomándolo por una mujer), es el hermano reciente del rilkeano Malte Brigge y del Hanno Buddenbrook en la novela epónima de Thomas Mann: el niño mimado del excluyente designio materno que lo convierte en un precioso príncipe encantador, incapaz de pasar los umbrales de la madurez.

Los hechos ocurren en Checoslovaquia, desde la inmediata preguerra hasta los años sesenta. Jaromil, ajeno a la Ciudad Lejana donde ocurre la «otra vida» que no puede ser la suya, tiene contactos fragmentarios con la guerra y el comunismo, aunque no insuficientes como para que nos enteremos de cómo avanza sobre la literatura la estética oficial del estalinismo.

Kundera escribe una estupenda novela sin ceder a las pérfidas tentaciones del reportaje ni del palabrismo, quiero decir que demuestra cómo los narradores, aún en estos áridos días sembrados de productos industriales parecidos a los libros, pueden seguir contando historias bien estructuradas, bien desarrolladas, bien acabadas, con personajes nítidos, con mitologías clásicas y actualizadas, con ambientes definidos y con una cuota de saber que no se instituye como sermón edificante de una u otra moral. Porque los lectores también tienen su vida propia, que está en otra parte, o sea fuera del libro.—*B. M.*

TAMARA KAMENSZAIN: *El texto silencioso. Tradición y vanguardia en la poesía sudamericana,* UNAM, Méjico, 1983; 92 págs.

Artesanal y silenciosa, como una cocinera, susurrante y minuciosa, como una tejedora o una bordadora en la recatada sala de la casa burguesa, la escritura es femenina y viene al hombre por la madre, como la lengua que, no por azar, es *lengua materna.* He aquí un posible eje de este libro, que Kamenszain explicita en la página 76:

> «Como la escritura no quiere decir nada, su extraña «plática» no puede recogerse en manuales y sólo lo oral sabe transmitirla. Y si la oralidad es lo maternal por excelencia —el seno habla, la boca del hijo apre(h)ende—, puede decirse que el elemento femenino de la escritura es la *madre.*»

Mann, Rilke, Kundera —acabamos de verlo— señalan en el poeta al Eterno Hijo de la Madre Eterna. Kamenszain también lo hace y vincula esta imagen de maternidad-filialidad al Talmud: igual los talmudistas, para salvar la creencia materna en la lengua materna, se refieren, por medio del habla en voz baja, a la Escritura intocable, sagrada, legal, como la Madre se refiere al Padre, invocando su autoridad. Pesadez fálica, levedad uterina, los polos organizan al hijo. Si éste se decide a escribir, desdeñando el cetro por el plumín, se *materniza.*

Kamenszain ejemplifica su teoría con varios casos de escritores ar-

gentinos de este siglo: Macedonio Fernández, Oliverio Girondo, Juan L. Ortiz y Francisco Madariaga, así como de un chileno, Enrique Lihn. ¿Es el sur de América, literariamente, femenino, talmúdico, maternal? ¿Es el cono sur cónico como el útero, oculto atanor de la identidad en el seno de la montaña-madre? ¿Por qué se parecen cono y coño?

La escritura es como un vientre maternal donde el lenguaje se encierra a producir y escuchar sus ecos, privilegiando lo que hay de vacuo y silente en él mismo, conforme a la sugerencia de Mallarmé: los blancos del papel, los márgenes de la hoja, la sombra blanca donde la palabra se recoge, se refugia, se siente habitante.

Oliverio parodia el habla en sus jitanjáforas y genera una escritura que se define a partir de tal parodización del acto comunicativo; Juanele instaura la cuarta persona, agujereada y movida por sus propias carencias como si fueran sus íntimas cualidades; Lihn intenta sintetizar lo permitido y lo hermético en un acto de autocensura que repite, como el papagayo, el ilustre modelo en eco del soneto; los textos de Macedonio son escritos que saben ya todo de sí mismos, pero que, para ser, necesitan decirlo, haciendo desperezar a las palabras hasta convertirlas en su mero ser; Madariaga hace pública la palabra del habla campera correntina y la transforma en lo más íntimo de sí.

Aguda, queda, astuta, la crítica, ella misma tejedora y cocinera, bordadora y talmúdica, aprovecha de sus lecturas para teorizar acerca del acto de escribir, admitiendo que, de movida, se trata de un arte silencioso, donde el lenguaje, después de apoderarse de sus ecos, los apaga sobre la mullida presencia de la escritura, que los aduerme en su seno como a los niños buenos según dijo aquel poeta que, mejor o peor, también era un buen hijo de su madre.—*B. M.*

LILIANA LUKIN: *Malasartes*, Galerna, Buenos Aires, 1981; 93 páginas.

El anuncio del título se cumple en el primer poema del libro (su autora nació en Buenos Aires en 1951 y publicó *Abracadabra* en 1978, así como una participación en *Tres poetas* en 1981): si la escritura es un tejido, se asienta sobre un cañamazo o tela, la tela de juicio, donde *divagan malas imaginarias artes,* las de las palabras que no saben *dónde iremos a parar.*

El miedo, la imposibilidad de olvidar que hace del pasado un paraíso perdido en el presente —porque no acaba de pasar—, la habitación del yo propio por presencias extrañas, el amor y su lucha contra la costumbre, aparecen y reaparecen en este conciso poemario, son sus habitantes fugitivos, si por fuga se entiende una imagen persecutoria que ocupa cierto espacio. *La que no soy, la que horada la piedra esa pertinaz* (¿cuál es la pertinaz, la horadante o la piedra?) pugnan por ocupar su espacio, aquel espacio, por decir lo suyo. Las palabras de Lukin o de quien habla por ella se empujan, se desplazan, hacen picos y penínsulas sobre el papel, diseñan márgenes, claman por sus silencios, borde de una escritura concisa, sopesada sin afectación: elegante.

Mientras tanto el paisaje más hermoso es el hombre. He aquí la posible conclusión sorprendente a un discurso que se plantea fragmentario por deliberación de género y que escabulle la figura antropológica tras un sujeto derivante (derivan los barcos a la deriva, derivan los náufragos).

La disposición visual de las palabras es expresiva en estas páginas. Valga un solo ejemplo:

... existe	*un orden*
membrana delgada	
en el amor	*se rompe*

Practíquense lecturas horizontales y verticales y se obtendrán versos divergentes, que convergen en el espacio de la página, pero que exceden la convención de la lectura unilineal y cotidiana.

Malasartes sintetiza la novísima orientación de la poesía argentina, ensimismada y decantada, que encuentra el mundo a partir de su propio hacer verbal y privilegia la calidad de página sin poner murallas de autarquía en torno a ella.—*B. M.*

JAVIER ESQUIVEL (Introducción y recopilación): *La polémica del materialismo,* Tecnos, Madrid, 1982; 156 págs.

Un artículo de Carlos Ulises Moulines, «Por qué no soy materialista», publicado en la revista mejicana *Crítica* en agosto de 1977, dio lugar a una serie de reflexiones, críticas y contrarréplicas que se recogen en este volumen y que aparecen suscritas por Enrique Villanueva, Alvaro Rodríguez Tirado, José Ferrater Mora, Mario Otero, Carlos Pereyra,

Miguel Angel Quintanilla, Carlos Pereda, Mauricio Beuchot y, obviamente, el propio generador de la polémica.

La discusión es parcialmente interesante y parcialmente inepta, debido, en partes equivalentes, al planteamiento de Moulines y a la óptica variable con que puede enfocarse el problema.

En principio, Moulines se resiste a ser materialista porque entiende que los criterios para definir lo que sea materia varían con las épocas y son confusos, de modo que carece de seriedad decirse materialista. Luego, ahondando su cuestionamiento, sostiene que, en rigor, no es materialista porque el materialismo es una ontología monista que contesta a las preguntas sobre la constitución de la realidad o el *quid* de la existencia del mundo con una sola palabra: *materia*. Si todo es materia, nada lo es y no resulta, tampoco, posible ser materialista. Definir es oponer (cf. Spinoza) y, por ello, negar. La materia existe si hay la no-materia que la defina.

La ineptitud de la cuestión está dada por confundir lo que los investigadores científicos puedan creer que hacen con la materia y lo que los filósofos puedan decir acerca de ella, la Materia de la materia y viceversa. Los científicos de la materia en sí misma casi nada pueden decir. En cuanto a los filósofos, lo pueden decir todo, a poco que convengamos en sus pactos semánticos y nos los expongan con un mínimo de lógica interna.

Por ejemplo, excediendo las alarmas un tanto simplistas de Moulines, se puede ser materialista como lo es Mario Bunge (cuya opinión recoge Quintanilla), o sea entendiendo que no se pueden predicar propiedades de entidades que no existen en el mundo, aunque las propiedades puedan abstraerse de las entidades, y que la teoría sobre las representaciones de las cosas no es lo mismo que las cosas, es otra cosa, cosa por sí misma. O se puede ser materialista como lo era Aristóteles, distinguiendo la materia segunda o empírica de la materia prima o sustancia, incognoscible en sí misma, pero que es la garantía de la existencia lógica de la otra.

Lo que trae confusión al tema es el uso indebido de la palabra materialismo por parte de los pensadores influidos por el monismo fisicalista y antiespiritualista del cientificismo del XIX, que oponía materia a mente, espíritu o alma, para negar la existencia de éstos y predicar el conocimiento como un reflejo mental de la realidad (y, por lo mismo, irreal o ideal). En este despeñadero ruedan Marx, Lenin y los reflejólogos «materialistas», cuyo alcance y equívocos han sido señalados por Gramsci y tantos otros.

La discusión sobre si la materia existe y qué es puede parecerse a un concilio teológico acerca del sexo de los ángeles, que lleva a una se-

gunda rueda de disputas sobre la existencia de los ángeles. Pero es también un ejercicio lógico que nos permite saber más a partir de saber cuánto ignoramos. De todo hay en esta recopilación y ello demuestra que es eficaz reunirla y publicarla.—*B. M.*

PEDRO PROVENCIO: *Forma de margen,* Estaciones, Madrid, 1982; 105 págs.

Después de *Tres ciclos* (1980, ver esta misma revista, núm. 369), Provencio retorna con lo que podría ser el cuarto de aquellos ciclos, esta vez en una propuesta unitaria, un texto coherente que se orienta hacia dos campos: una reflexión sobre la tarea del poeta y un intento de fijar, provisoriamente, la identidad. De algún modo, es una doble variación del *yo soy:* yo soy el poema, yo soy quien soy.

El *id* del poema es, para Provencio, una utopía, que se proclama y se dirige hacia esa isla de ninguna parte al mismo tiempo que se escribe, pero que carece de localización. Es la utopía del momento puro (ver el poema *Compás de espera,* pág. 91), ese borgiano instante absoluto que carece de antecedente y de consecuente, de historia y de futuro, *un universo en máxima expansión* y *un pozo sin fondo de la conciencia.* Es la utopía de lo instantáneo que no se parece a nada y que, por lo mismo, tampoco puede nombrarse (¿cómo se dice, sin embargo, la palabra *instante?* ¿No tiene historia esta palabra que nos ha dado la lengua materna, la madre de todos nuestros instantes?).

El poema persigue la forma, pero ésta es inasequible, ya que rehúye cualquier contenido. De nuevo, la isla de Utopía. Pero entre el deseo que busca la forma absoluta y pura en el instante absoluto y puro y el objeto intocable de ese deseo, se extiende el bello movimiento de la palabra poética. La de Provencio es una poética de la imposibilidad, pero no de la impotencia: es romántica, pero no decadente. El no poder llegar a la meta hace del escribir una carrera libertaria por el campo de la palabra.

Es, también, una poética de la identidad. La mirada, el río como espejo mudable, la dificultad para saberse reconocer en una u otra orilla de la vida, el recurso a la costumbre como modelo de identificación (soy el que hace lo mismo todos los días si hago lo mismo todos los días) son consuelos provisorios al desasosiego de no saberse, radicalmente, alguien: de no poderse reconocer como siendo nadie.

Este severo interrogatorio del poeta y del poema está servido por una austeridad expresiva que encuentra cierta complacencia en el rigor, como de asceta que se mira en un recio espejo de acero, espejo en miniatura. Provencio especula, obedeciendo al nombre del libro, con las formas que dejan los márgenes, los blancos de la página, ese anhelante vacío visual que parece el jadeo de la voz poética y que sirve, desértico e inmaculado, para señalar la silente presencia del deseo.

El deseo no dice, sino que hace decir. El buen poeta es el que reduce estas dicciones a la palabra justa, imprescindible. Poesía conceptual, que recuerda al mejor Jorge Guillén, que evoca la reflexión poemática de Alberto Girri, que apela a la disolución en la noche antiquísima de Pessoa, esta poesía es, a la vez, una respuesta a tanto panfleto de escuela y asociación de socorros mutuos como es corriente en estos días de la poesía española.—*B. M.*

JUAN JOSE HERNANDEZ: *La ciudad de los sueños,* Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1983; 109 págs.

He aquí, de nuevo en el mercado, la hasta ahora única novela de Juan José Hernández, cuya primera edición data de 1971. El autor de *El inocente* y *La favorita* vuelve a poner en escena su tinglado personal, esta vez con las ambiciones constructivas de la novela, pero con las astucias de uno de los más hábiles cuentistas argentinos y la calidad de página de un auténtico poeta.

El mundo escindido en provincia y capital, la naturaleza pugnaz y la moral gazmoña y fetichista, la fascinación cosmopolita de Buenos Aires, la ciudad de los sueños, y la pesadilla cotidiana de Tucumán, la urbe provincial cercada por las distancias, la cultura como un modo de consolarse y defenderse de la vida, y la vida que, por fin, decide siempre a favor de sí misma, enviando las pretensiones culturales al infierno de la pacotilla, todo esto aparece montado en un relato conciso, bien ritmado, trabajado con la técnica del cuento breve de carácter «escénico» y alternado con momentos de tratamiento poemático (la llegada del tren que lleva a la protagonista de Tucumán a Buenos Aires), todo ello con la suficiente discreción como para que el relato no caiga en el despeñadero farragoso de la «narración lírica».

Matilde Figueras, la protagonista, es una muchacha de provincias que imagina a Buenos Aires como el lugar donde se cumplen los deseos,

la ciudad donde los sueños se confunden con la vigilia. Sus maestros son Alfredo Urquijo, el intelectual cursi y aldeano, y Lila Cisneros, la amiga que llegó a ocupar su sitio en el mundo porteño. Al fondo, el proceso social del primer peronismo, la agresiva figura de Evita Duarte y el terror de la burguesía a las puebladas jacobinas protagonizadas por los peones de los ingenios azucareros.

A un nivel menos circunstancial, la novela apunta a un tema universal y persistente: ¿dónde está la inexistente ciudad de los sueños? ¿Cuándo se encuentra el deseo con su objeto imponderable? La vida es, así, un camino derivante por entre bienes que, provisoriamente, van llenando los huecos que crea el anhelo, pero que conducen a la desazonante sensación de la espuma que deja el despertar y en la cual se disuelven las bellas criaturas de la noche adormecida.

Los mejores momentos del libro, que tiene un sostenido nivel de excelencia, son aquellos en que se evoca la atmósfera provinciana, la naturaleza subtropical habitada de apariciones hechiceras y demoníacas, los interiores penumbrosos poblados de viejas y de santos, las conversaciones íntimas que juegan a ser una intriga y no pasan de apasionado chismorreo. Hernández es, en todo momento, un diseñador de retratos muy sutiles, un puestista en escena muy astuto, un poeta muy cuidadoso de la palabra.—*BLAS MATAMORO (San Vicente Ferrer, 34, 4.º izquierda. MADRID-10).*

NOTAS BREVES

RAMON BUENAVENTURA: *Ejemplo de la dueña tornadiza,* Ediciones Hiperión, Madrid, 1981; 243 págs.

La obra de Ramón Buenaventura parece arrancar de la aparición de su poemario *Cantata soleá,* publicado en 1978. No obstante, años antes, Buenaventura continuaba revolviendo la imagen concreta que absorbe su trabajo poético en una sucesión que él mismo ha denominado «expansiva». En este sentido, *Ejemplo de la dueña tornadiza* supone el punto original de donde parte su obra. Y, en efecto, Buenaventura se afana en una *acción* que resulta integradora y expansiva al tiempo, aunque el tiempo no importe demasiado.

De prestar atención a lo que se ha dicho sobre *Ejemplo de la dueña*

tornadiza, hemos de concretarnos en la figura inmensa de la búsqueda eterna del ser humano, y muy en concreto de la búsqueda vitalicia del artista: un lenguaje, una identidad, un modo de vivir se convierten en las tres apoyaturas básicas de la actividad de Buenaventura. Cabría añadir que estas perspectivas se complementan en sorprendentes y enconadas relaciones en las que las experiencias —humanas, intelectuales, lingüísticas— se transforman en un rechazo de lo elemental y conocido. El paso siguiente nos las presenta como una impresión de lo posible y, más adelante, en nuestra imaginación o en lo que el escritor abandona a su aire, en una suspensión deliberada de su creación literaria que conforma una premonición de lo que ha de ser escrito y, sobre todo, victoria material del artista sobre su mundo. Con ello hemos de advertir que las búsquedas evidentes de Buenaventura no se subordinan por entero a la disyuntiva tradicional en la literatura del deseo que se enfrenta a la necesidad, y que tampoco someten a su vez los descubrimientos vislumbrados al otro lado de lo conocido. El lenguaje, la identidad, el modo de vivir, aparecen como encrucijadas, y Buenaventura no se niega a recorrer las rutas ramificadas que nacen en esos puntos que exigen una decisión, pues trata de profundizar en ese principio que alcanza un sentido general para llegar a lo concreto. En Buenaventura, además, lo concreto se ciñe a ese juego del lenguaje, de los lenguajes. Y el lenguaje nos introduce en el conocimiento —siempre apuntando la certeza de la duda, como advirtieron Brecht y Aragon— de los personajes.

La diferencia entre «experiencia» y «experimentalismo» merece aquí una matización. Ya se trate de Carmen, de Ana, de Pablo Huarte o de Federico Agelló, se percibe una labor que renuncia a la tentación de convertirse en estética, en culto; el escritor se suma a esta corriente indecisa, equiparando el todo a la variedad. Pero sin detenerse. Por eso la experiencia de Ramón Buenaventura —que asimila el concepto cerrado de «experimentalismo» sobre la marcha— combina el lenguaje poético con el ensayístico, la crítica con el monólogo, el diálogo con miles de interrogantes interiores que representan a su vez cientos de posibilidades por conquistar en el lenguaje, en la narración, en la búsqueda...

En el seno de la narrativa hispana, *Ejemplo de la dueña tornadiza,* imponiéndose a lo odioso de una semejanza, supera los límites desdibujados —aunque evidentes— de *62/Un modelo para armar,* respecto a la literatura iberoamericana. Los planteamientos de Cortázar y Buenaventura son distintos y hasta divergentes. Pero en Buenaventura asistimos a una obra que se hace sobre las vacilaciones que asaltan a cada artista cuando se enfrenta a lo largamente pensado, o vivido en cualquiera de las esferas vitales del individuo, cuando piensa en sí mismo merced a la presencia de una mujer que deja de ser un recuerdo y se

construye como un universo... quizá furtivo, quizá tornadizo, pero en todo caso ejemplar. En esta ocasión, al referirnos a la novela de Ramón Buenaventura, lo ejemplar desmiente el aburrimiento, porque su obra y lo que nos promete su obra se llama pasión.—*F. J. S.*

OSCAR COLLAZOS: *Malraux,* Barcanova, Colección El Autor y su Obra, Barcelona, 1982; 112 págs.

Cuando se lee a Malraux brota en nuestra conciencia la aproximación, tímida en un principio y a continuación sólida como la sentencia de un autor clásico, de dos civilizaciones enfrentadas. Dos civilizaciones que conviven por el argumento de la fuerza o de la dialéctica, y a las que sirve de frontera la apatía, la desconfianza, un relativo rencor ancestral. Esta aproximación que proporciona la lectura de las novelas, artículos y ensayos de Malraux remonta muy pronto esa naturaleza descriptiva que caracteriza los relatos de viajes. Como Oscar Collazos se pregunta en *Malraux,* ¿nos encontramos ante un escritor existencialista *avant la lettre?* El escritor francés pertenece por derecho propio a una generación de escritores cuya obra se entremezcla con las peripecias de sus personajes desgraciados, aburridos, vencidos, aunque luchadores..., entre Hemingway, Henry Miller, Steinbeck, Saint-Exupéry..., y la consecuencia reflexiva, revisionista si se quiere, del fin de una época. Pero Malraux se adelantó en su concepción novelística y humana al buscar mediante el impulso literario —en sus primeros años, una manifestación de rechazo contra la cultura que pretendían imponerle— nuevas consecuencias a la aventura del ser humano en su pugna contra su creación. Si nos fijamos bien, estos son los límites que retratan lo elemental de los dramas de Malraux, transferidos desde la propia biografía del escritor.

Para Oscar Collazos, autor de este ensayo literario sobre Malraux, cuenta —además, sobre todo— la aventura de cómo se transforma un ser humano al penetrar en las novelas y escritos malrauxianos, ya en el campo de la «acción moral» que abandona una supuesta carga ideológica o en el tiempo del desprecio, con todo lo que esta afirmación implica.

¿Del entusiasmo juvenil al pesimismo moral, de la conciencia política antifascista al temperamento pragmático de un seguidor leal del general De Gaulle, cuál es la trayectoria *real* de Malraux? No escapa tampoco a Collazos, novelista, sociólogo, la faceta crítica y artística tras de la cual Malraux sugiere la necesidad de una tregua a sus muchos com-

bates, no sólo intelectuales. Y es en este aspecto de la creación malrauxiana donde culmina una indagación casi ontológica acerca del ser humano, que Collazos reproduce con acierto, para aglutinar en torno a las conclusiones que genera el análisis de esta discontinua trayectoria una posición militante de curiosidad por lo desconocido de cada civilización, una actitud que oscila entre la gravedad sabia del hombre de acción y la elocuencia del convencido, y la serenidad alarmada, penetrante, lúcida, devastadora, del escritor que adivina una gloria distinta a la soñada por su maestro, Stendhal. Malraux aparece, por tanto, dibujado y estudiado en un lenguaje rico, muy expresivo, a pesar de los recortes periodísticos que se aprecian en el texto, dentro de las muchas enseñanzas que comunica este volumen, y a las que Collazos imprime un ritmo propio. Incluso cuando contesta a Malraux en sus posturas grises, en sus cambios racionalmente inexplicables, en las miserias y grandezas que vivió con sus personajes. Collazos ha escrito algo más que una introducción a la obra de Malraux o una teoría crítica de sus períodos creativos. Enfrentándose a la brevedad de su texto, ha conseguido lo más difícil: darnos a conocer a un escritor poseído por el espíritu contradictorio de la rebeldía.—*F. J. S.*

MIGUEL BAYON: *El acólito,* Penthalon Ediciones, Colección Narrativa, Madrid, 1981; 158 págs.

En las letras españolas ha surgido la corriente de la novelística *criminal.* Autores como Cerdán Tato, Savater, en una esfera general, y Juan Madrid, Andréu Martín, Jaume Fuster, Pérez Merinero, Mario Lacruz y Vázquez Montalbán, entre otros muchos nombres, en la esfera concreta del universo policíaco y detectivesco, han cultivado la idea del crimen como eje de la narración. Miguel Bayón se suma a esta línea literaria con una obra de calidad que en algunos aspectos recuerda *El chozo del obispo,* de Ramón Gimeno. Una novela breve, no obstante, *El acólito.*

El trabajo de Bayón vuelve a recordarnos el interés por encontrar y expresar en este campo —no sólo género, no estrictamente género; lo criminal, lo «policíaco», es punto de partida y no fin— unos rasgos propios que, sin distanciarse del magisterio de la denominada novela realista norteamericana de detectives, se adapte a una realidad concreta como la española. Sin este factor culturalista, García Pavón creó su per-

sonaje Plinio, y otros, como Juan Benet, desdibujaron su ambición literaria en beneficio de obras más amplias, considerando la multitud de influencias que se trenzaban en sus páginas.

Tal vez estas dos tendencias fueran analizadas por Miguel Bayón, sagaz crítico, viajero y fino ensayista de misterios poéticos como de fenómenos sociológicos, antes de iniciar la composición de su obra. *El acólito* manifiesta por sí misma una densa elaboración de elementos casticistas —un escenario rural, neutro en apariencia— que cobran una significación profunda en el duelo eterno entre las víctimas (en esta ocasión, las personas implicadas por un hecho salvaje) y los verdugos (aquellos a los que se encarga el esclarecimiento formal de los acontecimientos delictivos).

Esta combinación entre abstracción y materialidad excede, como vemos, esa filiación fácil que se deriva de la criminalidad como órbita creativa. Bayón demuestra en *El acólito* que la facilidad de una historia que se desarrolla en el medio rural le tienta en el seno de lo que pretende analizar al escribir. Víctimas y verdugos rompen con su sencilla presencia en las páginas de la novela los esquemas elementales de lo que ha evolucionado —y entiéndase esta evolución como retroceso— hacia una costumbre de matar, sin más. Escritores como Javier Maqua, en *Las condiciones objetivas*, han profundizado en esta ruptura formal para insistir más en el contenido sociológico de aquello que les inspira y, sobre todo, de lo que necesitan decir. Bayón no realiza ninguna concesión en su obra a esa facilidad seductora del crimen por el crimen para recrearse en el lenguaje que le aportan oscuros sucesos, oscuros personajes y situaciones que surgen de lo corriente para mostrarse con la violencia de la excepción. Bayón prueba en *El acólito* que es un gran escritor. Detrás de lo corriente se halla el misterio cotidiano de cada individuo. Un misterio que permanece todavía sin esclarecer.—*F. J. S.*

CARLOS VITALE: *Códigos*, Ediciones Poemas al Paso, Buenos Aires, 1981; 37 págs.

La soledad, como dice Carlos Vitale en un capítulo de *Códigos* que no es posible interpretar como epílogo, no reconoce límites. En este territorio sin límite, sin ubicación, incluso sin idea, lo único posible es la poesía como idioma, secreto, aspiración y esperanza. La soledad no aparece en los versos de Carlos Vitale como un concepto vacío o despren-

dido de su fuerza latente; al contrario, se alza con ese interés que hemos de aceptar como honesta curiosidad y quiere saber de la vida y de la muerte en esa eterna pregunta al *yo* del poeta —de la humanidad también— que evita agotarse en la subjetividad.

En realidad, al hablar de la vida y de la muerte, no nos estamos refiriendo a hechos físicos ni a obstáculos concretos. Carlos Vitale es un poeta de matices, de una sensibilidad que se ilumina en sus citas de César Vallejo y en ese abandonarse a sí propio al preguntarse —desde el silencio— por una soledad que experimenta, que retorna a su interioridad con una intensidad emotiva, aunque tímida. Emotividad, timidez y pasión son los rasgos más significativos de este juego no codificado en que se concreta su poesía. Y al hablar de pasión retratamos también el modo en que Vitale describe con serenos trazos una aventura que puede nacer del individualismo, concentrando su destino al otro lado del espejo... Vitale, sin embargo, no consigue atravesar esa frontera. No por incapacidad, sino porque carece del convencimiento preciso para adoptar una infancia conflictiva y fantástica. Su poesía, en su sencillez, es una poesía madura, que frena a su gusto la intensidad para transformarla en una tensión que se funda en lo tácito de lo sentimental, en lo que no puede decirse de la profundidad sin que esta revelación pierda su magia en la acción.

Quién dirá
lo que callen mis palabras
lo que no diga mi voz
lo no nombrado.

La interrogación metafísica actúa en verdad como una afirmación de una simplicidad que perfuma la soledad silenciosa de una reflexión que no quiere devorar su memoria en esa marcha que nos lleva a otros territorios resumidos en una palabra. Vitale se ha apropiado de su voz. Estos son sus códigos, nunca sus poderes.—*F. J. S.*

JEAN THIERCELIN: *Description pour Bevinco,* L'empreinte et la Nuit, Liminales de Claude Tarnaud, París, 1981; 332 págs.

Como señala Claude Tarnaud en sus palabras previas a los textos poemáticos de Jean Thiercelin, reside en el título el significado mismo de la obra entera, sobre la anécdota o el análisis literal, con tanta fre-

cuencia obstáculo y no introducción en la órbita de una creación literaria. Nos hallamos frente a una descripción, frente a un lenguaje poético y en un mundo que va subrayando mediante la aparición de matices sus perfiles en un intermitente diálogo entre la realidad asimilada por el poeta y su deseo de encantar esa realidad. La atención de Thiercelin a fenómenos como el silencio noctívago o los ojos de la nieve, las puertas de las casas o las atmósferas de distintos escenarios que complementan una comedia única como la existencia que se desparrama en ese esfuerzo que parece en ocasiones inmolación, así lo resalta; pero, en realidad, el poeta atraviesa así un período que sucede a una fase previa de situación, que destaca por una especie de ingenuidad en el reconocimiento de las formas y los movimientos. A la situación sigue la comprobación, y a ésta, el tono sencillo de lo soterrado.

Dans quels yeux vous reflétez-vous alors?

En la concepción poética de Thiercelin aparece, sin embargo, un miedo profundo, que Doris Lessing desde la narrativa calificaría como la búsqueda esencial del escritor —no debe escapársenos que hemos hablado de textos, de la poesía, y no tanto de la formalidad del poema—. Thiercelin se apoya en el objeto de esa búsqueda, el tono definitorio de un paisaje y del autor —o de la actividad— que adopta el conjunto de su entorno. El riesgo, el miedo, en resumen, deriva de la abstracción. Una posibilidad que Bevinco no conjura con su presencia en *Description*... Tal vez de esto que el poeta recurra con frecuencia a una ruptura con su contexto por medio de la intervención de figuras humanas y múltiples referencias a otras rutas artísticas —Gauguin, la pintura, el cielo, Raymon, Aldo..., referencias que retornan de modo indefectible y sugerente al teatro— que sostienen en el aire de *Description*... un suave cambio de épocas, desde el aislamiento de la modernidad a las serenas luces contemplativas, medievales, que entroncan con lo cotidiano de la poesía densa, descriptiva, admirativa, interrogante y metamorfoseada de Jean Thiercelin. Una poesía que es también conversación íntima, en la espera.—*F. J. S.*

GABRIEL ZAID: *La feria del progreso,* Taurus Ediciones, Colección Persiles, 137; Madrid, 1982; 262 págs.

Del ánimo exploratorio que estimula al ensayista Gabriel Zaid, poeta y escritor mejicano, reconoce haber pasado a la tentativa crítica de la creación. Puede decirse que el ensayismo moderno ha evolucionado, que

autores como Paz, Trías, Savater, Aranguren, Rubert de Ventós, Borges, García Ponce y otros muchos, respetando las líneas tradicionales y clásicas del género, han introducido el ensayo en un campo más abierto y generoso a la vez que tomaba tanto de la literatura como de la reflexión filosófica y científica. En este punto, influido por el periodismo, Zaid abarca con una pluma ágil y un talento que discurre entre la burla y la visión global de los aspectos sobresalientes de conflictos universales, entre la paradoja y la certeza que procede del instinto, el hecho innegable y ambiguo, peligrosamente ambiguo, del progreso. El resultado sobrepasa la noción de «eficacia» o de «belleza». Zaid no pretende que sus escritos actúen en tales ámbitos; plantea sus razonables dudas y comparte sus opiniones con aquellos fragmentos de la cultura que son —o serán— afectados por una civilización que sestea merced a una carencia de sentido crítico hacia sus manifestaciones más representativas. ¿Dónde queda lo humano de este laberinto ascendente; existe el progreso; qué hacer...? Las viejas preguntas asimilan una interpretación en la que vive latente el rasgo más atrayente y discutible de *La feria del progreso,* y por ello del ensayismo que Zaid propugna al escribir: la falta de personalización directa de aquellos conflictos considerados por Zaid en sus escritos surge como un reproche de esos espacios en los que el escritor se entrega a la idea que tiene de su propia obra. Y así resulta que, sin pretenderlo, Zaid se distancia de sus preocupaciones por culpa de otros temas que se adivinan entre líneas. De este modo, Zaid conjuga lo más personal de *La feria del progreso* —el vacío crítico de una cultura que se apoya en la falsedad del progreso material y su contrapartida literaria, el reproche— con la originalidad de sus análisis y observaciones.

En lo que se refiere a creación, se cuentan entre los episodios de la andadura crítica de Zaid ensayos de gran altura ética e intelectual: *Lo expresivo y lo oprimente, La superación tecnológica del libro, Este era un gato, La canalla literaria, Tres momentos de la cultura en México...*, por mencionar algunos de sus títulos. La literatura se sobrepone en estos casos a la influencia que tienen en la formación de Zaid la sociología, la economía y la política. Ello determina un cambio de ritmos, e incluso de tonos, en el desarrollo de *La feria del progreso,* que contribuye a una ampliación radical del protagonista originario del texto; el progreso se encadena con otros fenómenos que de la individualidad analista de Zaid llega a un punto fundamental, lo que el propio autor denomina «nosotros». Ningún hecho puede concebirse en el aislamiento, salvo que pretenda realizarse especulación futurista. A Zaid le preocupa el presente de ese ansiado «nosotros» al que engaña la fiesta —oferta, negación, indiferencia incluso— del progreso, del antiguo progreso que

todavía se debate entre el *ser* y el *tener,* como nos enseñara Erich Fromm hace tiempo.—*F. J. S.*

JUAN LUIS PLA BENITO: *El cuarto oscuro,* edición del autor, Sabadell, 1982; 130 págs.

Tal vez resulte redundante indicar que nuestra cultura camina a grandes zancadas hacia el sumidero del anonimato. Quizá sea ésta una afirmación en exceso obvia para tomarla en consideración; escritores como Bradbury, Huxley, Orwell, Burguess, Asimov... juegan con esta posibilidad de una forma que roza lo escandaloso por el modo en que lo imposible y lo pavoroso brotan de la realidad inmediata, de la que estamos viviendo...: de la verdad cotidiana que acabamos por sufrir. Como vemos, los tópicos no siempre se prodigan a nuestro alrededor por la vía de lo razonable.

Del tópico y de la reiterativa muerte que sentencia la ilusión, lanzándola en brazos de la vulgaridad, ha rescatado Juan Luis Pla Benito la introspección personalísima del anonimato en la colección de prosas que configura *El cuarto oscuro,* una obra atractiva, densa, en la que predomina la sensualidad monótona de lo repensado junto al sentimiento pesaroso del corazón que se entrega a la aventura de descifrar aquello que encubre la objetividad formal de la oscuridad. ¿Oscuridad o realidad reconcentrada por una opresión que se intensifica a nuestro lado sin que podamos detenerla? Para el escritor, las embestidas furiosas del medio son incitaciones a una búsqueda interior exenta de intereses místicos; parece imprescindible contestar a la realidad desgraciada con el descubrimiento de otra realidad cercana a la humanidad, paso que Pla y Benito efectúa convirtiendo lo propio en común.

Pero Pla y Benito nos habla de una preocupación al tiempo que describe una trayectoria. *El cuarto oscuro* recoge escritos que ilustran sus avatares literarios y personales desde 1978 hasta 1982, período en el que se advierte un salto notable: del lenguaje del mundo interiorizado y secreto de la oscuridad, de lo secreto, el escritor se abandona a una expresión directa, acérrima, incluso dura —«Encuentro anónimo», «El expósito» y «El errabundo» lo comunican como si esas variaciones ya formasen parte de un proyecto preconcebido—, en la tarea unívoca de escribir y vivir. El escritor no inventa un mundo en este caso; reconoce aquel que le ha tocado en suerte por la intervención fatal del Destino.

Estos relatos, en los que actúa la poesía en lo que afecta al lenguaje, a la experiencia y a la necesaria expresión de una esperanza, atenúan el choque latente a través del cual Pla y Benito manifiesta fidelidad a sus temas, aunque con distintos argumentos: mediante la expresión desbordante, al liberar su corazón al papel y ciñéndose a una descripción equilibrada cuando las figuras cobran vida en la fantasía, aunque vagabundeen sin identidad.

El saber que nos ofrecían las enciclopedias, por emplear una frase del autor de *El cuarto oscuro,* ha sido entonces *desarmado.* La noche del anonimato condenatorio franquea la entrada a nuevas luces.—*F. J. S.*

SAGRARIO TORRES: *Regreso al corazón,* Colección Adonais, número 387; Ediciones Rialp, Madrid, 1981; 86 págs.

Una pregunta a la sensibilidad articula el poema unitario en que consiste *Regreso al corazón,* pero es la inquietud casi irrelevante del paso del tiempo, de las estaciones, de las vivencias en un recuerdo que retorna al presente, el que presta movimiento y agilidad a la voz de Sagrario Torres. Una expresión matizada es la suya, entre los interrogantes, el tono admirativo de la certificación largamente gestada y la afirmativa presencia de lo vivo en sus límites más arriesgados —sin que la muerte se sospeche en ningún momento— o vulnerables. El peligro del desbordamiento de las sensaciones fronterizas, aquellas que nos susurran que hemos llegado al fondo, aquellas que se encadenan en un eco, las mismas que nos demuestran sin énfasis que la materialidad deviene un sinónimo de la superficialidad o del engaño demiúrgico del universo, sensaciones lejanas en apariencia, se combina y alterna con la monotonía de un lento hundimiento... Sagrario Torres concibe su historia del retorno a la sensibilidad confusa de un período crítico cuando el peligro se ha despedido ya de su expresión, y eso explica la transparencia formal —en algunos momentos, casi formalista— de sus versos, su pacífico discurrir por las veredas de un tiempo en el que los fogonazos de la incredulidad o de la indecisión han estampado su sello.

> Quiere avanzar mi pie, algo tira de mí hacia adelante, como el imán del hierro, o el juguetón cachorro del borde del vestido de una niña.
> No, no... Y huyo. Y vuelvo a caminar, de espaldas.

El contraste surge así como un elemento permanente, afectivo, enriquecedor en la contradicción entre la espera y la acción, circunstancias

que adquieren una orientación propia en el «Epílogo» de este retorno del coraje. ¿Todo más claro? Hay una suerte de compromiso personal que se adivina detrás de los versos de Sagrario Torres, que ha eludido la tentación prosaica de cargar las tintas femeninas en su obra, una suerte procelosa que se exterioriza de inmediato mediante la calma. Después del contraste de las posibilidades humanas para la salvación de la oscuridad, luego de la deriva rodeada de fuego, madera, objetos vacíos y ocurrencias vacuas que acompañan una huida, *de espaldas,* irreductible al sueño —estamos ante una poesía que nace del realismo, de la actitud que se niega a abandonarse a los brazos encantados de una utopía cotidiana o a la salvación inclusa en una religión sin dogmas—, los trazos del regreso se crecen hasta el destierro.

La ciudad queda atrás en la poesía de Sagrario Torres, al igual que la esperanza, el retrato de la femineidad, las grandes palabras que no se corresponden con hermosas realidades... Permanece la conciencia de vivir, y un sencillo fatalismo que no se asusta ni se avergüenza del corazón, de sus revueltas, de su renacimiento.—*F. J. S.*

J. M. PLAZA: *Luis Eduardo Aute,* Ediciones Júcar, Colección Los Juglares, Madrid, 1983.

La influencia poética y musical de las canciones de Luis Eduardo Aute sólo podía ser abordada por un poeta. Pero caeríamos en el error si pensáramos que J. M. Plaza se ha circunscrito a estos elementos para componer una historia que nos permite comprender el porqué de ese influjo múltiple de Aute en el tono crítico y arrebatadoramente sensual y sentimental de sus creaciones. Plaza ha optado por una vía de equilibrio, después de plantearse con seriedad el procedimiento más sugestivo para que la figura nos permita conocer al ser humano y éste nos presente, por sus movimientos, sus gustos, sus aficiones y sus dudas, un contexto.

El poeta se ha metido en la piel de un imaginario narrador para que participemos de los avatares de un personaje que, poco a poco, entre su vocación por la pintura, su interés por el lenguaje cinematográfico, su postura ciudadana de oposición y sus vacilaciones artísticas —fruto de la timidez, de la prudencia, del silencio que separa lo nuevo de lo real y en ocasiones aísla al ser humano del mundo—, se impone sin excesivo interés sobre las circunstancias que pueblan sus canciones. Aute

no es un pretexto en este libro, que cubre un largo recorrido en el que la cultura se retrata a través de contrafiguras y contestaciones. Aute brota como una consecuencia innovadora, en determinados momentos reconcentrada, en otros destructiva, pero minuciosa y rigurosa siempre, de ese choque de títulos de películas egregias, de etapas imprescindibles —viajar, París, el compromiso del artista con las injusticias que sufre un público, en esa especie de pesadilla que posee a veces ribetes fantásticos, como dice Plaza—, y también de madurez.

Todo ello nos permite percibir con una intensidad arrolladora el conjunto, muy amplio, de elementos que se concretan en los versos cantados de Aute y en su trayectoria ejemplar, nunca decisa. Plaza nos da a entender de manera tácita y con sorprendente sencillez que penetrar en el significado profundo de una creación que es capítulo de una existencia entregada al arte de vivir la sustancia de lo habitual hasta las últimas consecuencias no es complejo. Y esto es fundamental, por cuanto ello no implica que las dudas y vacilaciones de Aute sean resueltas o merezcan la facilidad prosaica de una solución de laboratorio, pues Aute, ya en su faceta de cantor, en la de pintor o escritor, todavía tiene mucho que decir.

El artista ha madurado, nos dice Plaza, y esto no representa un final ni una caída de telón. En Aute perviven las dudas sobre el momento, el tono y la forma en que un ser humano tiende a expresar con la pretensión de llegar en lo inmediato a los demás. La vía equilibrada elegida por Plaza libra de dramatismo a la epopeya indescriptible de una canción que se encadena con otra, aunque en ocasiones aparezca como sátira, como protesta, como evocación —incluso como nostalgia— o como una humilde declaración de amor. J. M. Plaza ha seguido el camino ideal para que las circunstancias ni la admiración actúen en su texto como incómodos intermediarios. Tampoco lo son los hechos ni el emotivo relato del encuentro con el cantor, que aportan el saber de la comprensión y de una vida que a veces recibe una respuesta de amor en el escenario. Plaza ha aprendido a componer una historia junto a Luis Eduardo Aute. Al fondo, algo más que una época, que es hermoso recordar y pensar en compañía de la participación en el misterio de la poesía cantada que este libro nos entrega... Sin desentonar.—*FRANCISCO J. SATUE (Pañería, 38, 2.º MADRID-17).*

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

REVISTA MENSUAL DE CULTURA HISPANICA

LA REVISTA DE AMERICA PARA EUROPA
LA REVISTA DE EUROPA PARA AMERICA

Dirección, Secretaría Literaria y Administración:

INSTITUTO DE COOPERACION IBEROAMERICANA
Avenida de los Reyes Católicos, 4. Teléf. 244 06 00 (267)
Ciudad Universitaria
MADRID-3

PRECIOS DE SUSCRIPCION

	Pesetas	*$ USA*
Un año	3.000	30
Dos años	5.500	60
Ejemplar suelto	250	2,50
Ejemplar doble	500	5

Nota.—El precio en dólares es para las suscripciones de fuera de España.

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Don ....,

con residencia en ....,

calle de ...., **núm.** ....,

se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS **por el tiempo de** ...., **a partir del número** ...., **cuyo importe de** .... **pesetas se compromete**

a pagar contra reembolso / a la presentación de recibo (1).

Madrid, ... **de** .... **de 198**......

El suscriptor,

La Revista tendrá que remitirse a las siguientes señas: ....

....

(1) Táchese lo que no convenga.

Homenaje a MANUEL y ANTONIO MACHADO

En conmemoración del primer centenario del nacimiento de Antonio Machado, CUADERNOS HISPANOAMERICANOS ha editado recientemente un volumen monográfico sobre la vida y obra de este poeta sevillano y de su hermano Manuel. Con una extensión superior al millar de páginas, distribuidas en dos tomos, el sumario de este volumen, que abarca cuatro números normales (304-307), incluye las siguientes firmas:

Angel Manuel AGUIRRE, Francisca AGUIRRE, Fernando AINSA, Aurora de ALBORNOZ, Vicente ALEIXANDRE, Manuel ANDUJAR, Charles V. AUBRUN, Armand F. BAKER, Carlos BARBACHANO, Ramón BARCE, Carlos BECEIRO, C. G. BELLVER, José María BERMEJO, Alfonso CANALES, José Luis CANO, Francisco CARENAS, Heliodoro CARPINTERO, Antonio CARREÑO, Paulo de CARVALHO-NETO, Guido CASTILLO, Enrique CERDAN TATO, Antonio COLINAS, Gustavo CORREA, Juan José CUADROS, Luis Alberto de CUENCA, Ernestina de CHAMPOURCIN, Nigel DENNIS, José María DIEZ BORQUE, María EMBEITA, Carlos FEAL DEIBE, Jesús FERNANDEZ PALACIOS, Rafael FERRERES, Félix Gabriel FLORES, Joaquín GALAN, Luis GARCIA-ABRINES, Luciano GARCIA LORENZO, Ramón de GARCIASOL, Ildefonso Manuel GIL, Miguel L. GIL, Angel GONZALEZ, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Agnes GULLON, Ricardo GULLON, Javier HERRERO, José Olivio JIMENEZ, Pedro LAIN ENTRALGO, Rafael LAPESA, Arnoldo LIBERMAN, Francisco LOPEZ ESTRADA, Leopoldo de LUIS, Sabas MARTIN, Angel MARTINEZ BLASCO, Antonio MARTINEZ MENCHEN, José Gerardo MANRIQUE DE LARA, Robert MARRAST, Emilio MIRO, José MONLEON, Manuel MUÑOZ CORTES, José ORTEGA, José Luis ORTIZ NUEVO, Manuel PACHECO, Luis de PAOLA, Hugo Emilio PEDEMONTE, Galvarino PLAZA, Alberto PORLAN, Víctor POZANCO, José QUINTANA, Juan QUINTANA, Manuel QUIROGA CLERIGO, Rosario REXACH, Alfredo RODRIGUEZ, Marta RODRIGUEZ, Héctor ROJAS HERAZO, Luis ROSALES, Miguel de SANTIAGO, Ricardo SENABRE, Luis SUÑEN, Eduardo TIJERAS, Manuel TUÑON DE LARA, Julia UCEDA, Jorge URRUTIA, José Luis VARELA, Manuel VILANOVA y Luis Felipe VIVANCO

Los dos tomos, al precio total de 600 pesetas, pueden solicitarse a la Administración de Cuadernos Hispanoamericanos:

Avda. de los Reyes Católicos, 4. Tel. 244 06 00
Ciudad Universitaria
MADRID-3

Cuadernos Hispanoamericanos

HOMENAJE A JUAN CARLOS ONETTI

NUMEROS 292-294 (OCTUBRE-DICIEMBRE DE 1974)

COLABORAN

Francisca AGUIRRE, Fernando AINSA, Leticia ARBETETA, Armand F. BAKER, José María BERMEJO, Antonio L. BOUZA, Alvaro, Fernando y Guido CASTILLO, Enrique CERDAN TATO, Jaime CONCHA, José Luis COY, Juan Carlos CURUTCHET, Raúl CHAVARRI, Josep CHRZANOWSKI, Angela DELLEPIANE, Luis A. DIEZ, María EMBEITA, Jesús FERNANDEZ PALACIOS, José Antonio GABRIEL Y GALAN, Joaquín GALAN, Juan GARCIA HORTELANO, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Rosario HIRIART, Estelle IRIZARRY, Carlos J. KAISER, Josefina LUDMER, Juan Luis LLACER, Eugenio MATUS ROMO, Eduardo MILAN, Darie NOVACEANU, Carlos Esteban ONETTI, José OREGGIONI, José ORTEGA, Christian de PAEPE, José Emilio PACHECO, Xavier PALAU, Luis PANCORBO, Hugo Emilio PEDEMONTE, Ramón PEDROS, Manuel A. PENELLA, Rosa María PEREDA, Dolores PLAZA, Galvarino PLAZA, Santiago PRIETO, Juan QUINTANA, Fernando QUIÑONES, Héctor ROJAS HERAZO, Guillermo RODRIGUEZ, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Marta RODRIGUEZ SANTIBAÑEZ, Doris ROLFE, Luis ROSALES, Jorge RUFFINELLI, Gabriel SAAD, Mirna SOLOTEREWSKI, Rafael SOTO, Eduardo TIJERAS, Luis VARGAS SAAVEDRA, Hugo J. VERANI, José VILA SELMA, Manuel VILANOVA, Saúl YURKIEVICH y Celia de ZAPATA

750 pp., 750 ptas.

Cuadernos Hispanoamericanos

HOMENAJE A OCTAVIO PAZ

NUMEROS 343-344-345 (ENERO-MARZO DE 1979)

COLABORAN

Jaime ALAZRAKI, Laureano ALBAN, Jorge ALBISTUR, Manuel ANDUJAR, Octavio ARMAND, Pablo del BARCO, Manuel BENAVIDES, José María BERMEJO, José María BERNALDEZ, Alberto BLASI, Rodolfo BORELLO, Alicia BORINSKY, Felipe BOSO, Alice BOUST, Antonio L. BOUZA, Alfonso CANALES, José Luis CANO, Antonio CARREÑO, Xoan Manuel CASADO, Francisco CASTAÑO, Antonio COLINAS, Gustavo CORREA, Edmond CROS, Alonso CUETO, Raúl CHAVARRI, Eugenio CHICANO, Luys A. DIEZ, David ESCOBAR GALINDO, Ariel FERRARO, Joseph A. FEUSTLE, Félix Gabriel FLORES, Javier GARCIA SANCHEZ, Carlos García OSUNA, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Eduardo HARO IBARS, José María HERNANDEZ ARCE, Graciela ISNARDI, Zdenek KOURIM, Juan LISCANO, Leopoldo de LUIS, Sabas MARTIN, Diego MARTINEZ TORRON, Blas MATAMORO, Mario MERLINO, Julio MIRANDA, Myriam NAJT, Eva Margarita NIETO, José ORTEGA, José Emilio PACHECO, Justo Jorge PADRON, Alejandro PATERNAIN, Hugo Emilio PEDEMONTE, Galvarino PLAZA, Vasko POPA, Juan Antonio PRENZ, Fernando QUIÑONES, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Marta RODRIGUEZ SANTIBAÑEZ, Gonzalo ROJAS, Manuel RUANO, Horacio SALAS, Miguel SANCHEZ-OSTIZ, Gustavo V. SEGADE, Myrna SOLOTOREVSKY, Luis SUÑEN, John TAE MING, Augusto TAMAYO VARGAS, Pedro TEDDE DE LORCA, Eduardo TIJERAS, Fernando de TORO, Albert TUGUES, Jorge H. VALDIVIESO, Hugo J. VERANI, Manuel VILANOVA, Arturo del VILLAR y Luis Antonio de VILLENA.

792 páginas, 750 ptas.

Cuadernos Hispanoamericanos

HOMENAJE A VICENTE ALEIXANDRE

NUMEROS 352-353-354 (OCTUBRE-DICIEMBRE 1979)

COLABORAN

Francisco ABAD NEBOT, Francisca AGUIRRE, Vicente ALEIXANDRE, Manuel ANDUJAR, María ADELA ANTOKOLETZ, Jorge ARBELECHE, Enrique AZCOAGA, Rei BERROA, Carmen BRAVO VILLASANTE, Hortensia CAMPANELLA, José Luis CANO, Guillermo CARNERO, Antonio CARREÑO, Héctor Eduardo CIOCCHINI, Antonio COLINAS, Carmen CONDE, Gustavo CORREA, Antonio COSTA GOMEZ, Claude COUFFON, Luis Alberto DE CUENCA, Francisco DEL PINO, Leopoldo DE LUIS, Arturo DEL VILLAR, Alicia DUJOVNE ORTIZ, Jesús FERNANDEZ PALACIOS, Jaime FERRAN, Ariel FERRARO, Rafael FERRERES, Miguel GALANES, Hernán GALILEA, Antonio GARCIA VELASCO, Ramón DE GARCIASOL, Gonzalo GARCIVAL, Ildefonso Manuel GIL, Vicente GRANADOS, Jacinto Luis GUEREÑA, Ricardo GULLON, José María HERNANDEZ ARCE, José OLIVIO JIMENEZ, Manuel LOPEZ JURADO, Andras LASZLO, Evelyne LOPEZ CAMPILLO, Ricardo Lorenzo SANZ-Héctor ANABITARTE RIVAS, Leopoldo LOVELACE, José LUPIAÑEZ, Terence MAC MULLAN, Sabas MARTIN, Salustiano Martín, Diego MARTINEZ TORRON, Blas MATAMORO, Mario MERLINO, Myriam NAJT, Hugo Emilio PEDEMONTE, Lucir PERSONNEAUX, Fernando QUIÑONES, Manuel QUIROGA CLERIGO, María Victoria REYZABAL, Israel RODRIGUEZ, Antonio RODRIGUEZ JIMENEZ, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Carlos RODRIGUEZ SPITERI, Alberto ROSSICH, Manuel RUANO, J. C. RUIZ SILVA, Gonzalo Sobejano, Rafael SOTO VERGES, Eduardo TIJERAS, Jorge URRUTIA, Luis Antonio DE VILLENA, Yong-tae MIN y Concha ZARDOYA.

702 pp., 750 ptas.

Cuadernos Hispanoamericanos

HOMENAJE A JULIO CORTAZAR

NUMEROS 364-365-366 (octubre-diciembre 1980)

Con inéditos de Julio CORTAZAR y colaboraciones de: Francisca AGUIRRE, Leticia ARBETETA MIRA, Pablo del BARCO, Manuel BENAVIDES, José María BERMEJO, Rodolfo BORELLO, Hortensia CAMPANELLA, Sara CASTRO KLAREN, Mari Carmen de CELIS, Manuel CIFO GONZALEZ, Ignacio COBETA, Leonor CONCEVOY CORTES, Rafael CONTE, Rafael de COZAR, Luis Alberto de CUENCA, Raúl CHAVARRI, Eugenio CHICANO, María Z. EMBEITA, Enrique ESTRAZULAS, Francisco FEITO, Ariel FERRARO, Alejandro GANDARA SANCHO, Hugo GAITTO, Ana María GAZZOLO, Cristina GONZALEZ, Samuel GORDON, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Eduardo HARO IBARS, María Amparo IBAÑEZ MOLTO, John INCLEDON, Arnoldo LIBERMAN, Julio LOPEZ, José Agustín MAHIEU, Sabas MARTIN, Juan Antonio MASOLIVER RODENAS, Blas MATAMORO, Mario MERLINO, Carmen de MORA VALCARCEL, Enriqueta MORILLAS, Miriam NAJT, Juan Carlos ONETTI, José ORTEGA, Mauricio OSTRIA GONZALEZ, Mario Argentino PAOLETTI, Alejandro PATERNAIN, Cristina PERI ROSSI, Antonio PLANELLS, Víctor POZANCO, Omar PREGO, Juan QUINTANA, Manuel QUIROGA CLERIGO, María Victoria REYZABAL, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Eduardo ROMANO, Jorge RUFFINELLI, Manuel RUANO, Horacio SALAS, Jesús SANCHEZ LOBATO, Alvaro SALVADOR, José Alberto SANTIAGO, Francisco Javier SATUE, Pedro TEDDE DE LORCA, Jean THIERCELIN, Antonio URRUTIA, Angel Manuel VAZQUEZ BIGI, Hernán VIDAL, Saúl YURKIEVICH.

741 pp., 750 ptas.

Cuadernos Hispanoamericanos

HOMENAJE A ERNESTO SABATO

NUMEROS 391/393 (enero-marzo 1983)

Colaboran: Francisca AGUIRRE, Héctor ANABITARTE, Jorge ANDRADE, Isabel de ARMAS, Alberto BAEZA, Justo BARBOZA, Salvador BECARISSE, Mario BOERO, Rodolfo BORELLO, Myriam BUSTOS, Ricardo CAMPA, Carlos CATANIA, Héctor CIARLO, Manuel CIFO, Javier CRISTALDO, Jorge CRUZ, Raúl CHAVARRI, Lilia DAPAZ, Angela DELLEPIANE, Carlos DUBNER, Ricardo ESTRADA, Teodosio FERNANDEZ, Ariel FERRARO, Marylin FRANKENTHALER, Albert FUSS, Marina GALVEZ, J. Manuel GARCIA-REY, Alexandru GEORGESCU, Félix GRANDE, Amalia INIESTA, Bella JOSEF, Jerzy KUHN, Arnoldo LIBERMAN, M. R. LOJO, Alberto MADRID, Sabas MARTIN, Blas MATAMORO, Graciela MATURO, Juan Antonio MASOLIVER, Enrique MEDINA, Mario MERLINO, Enriqueta MORILLAS, Darie NOVACEANU, Alba OMIL, José ORTEGA, Francisco PACURARIU, Renato PRADA, Juan QUINTANA, Gemma ROBERTS, Eduardo ROMANO, Manuel RUANO, Horacio SALAS, Francisco J. SATUE, Norma STURNIOLO, Luis SUNEN, Paul TEODORESCU, Benito VARELA y A. M. VAZQUEZ BIGI.

Un volumen de 1000 páginas **1.000 pesetas**

PENSAMIENTO IBEROAMERICANO

REVISTA DE ECONOMIA POLITICA

Revista semestral, patrocinada por el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI) y la Comisión Económica para América Latina (CEPAL)

NUMERO 3 - ENERO-JUNIO 1983

SUMARIO: **El tema central: «Recesión: Perspectivas y opciones».** Estudios de: Aldo Ferrer: *Nacionalismo y Transnacionalización.* Julio Segura: *Crisis, especialización y perspectivas.* Augusto Matéus: *Internacionalização, crise e recessão.* Coloquio en Lima: Exposiciones y comentarios de: *Raúl Prebisch, Enrique Iglesias, Rolando Cordera* (México), *Ennio Rodríguez Céspedes* (Costa Rica), *Luis L. Vasconcelos* (Portugal), *Enrique Fuentes Quintana* (España), *Javier Iguiñiz* (Perú), *José Luis García Delgado* (España), *Carlos Amat* (Perú), *J. Cotler* (Perú), etc.

Y las secciones fijas de: *Reseñas temáticas:* Examen y comentarios —realizados por personalidades y especialistas de los temas en cuestión— de un conjunto de artículos significativos publicados recientemente en los distintos países del área iberoamericana sobre un mismo tema. Se incluyen dieciocho reseñas temáticas en las que se examinan 150 artículos realizados por *J. Motes Mar, J. Gracierena, E. Tironi, J. L. Reyna, R. Trajtemberg,* etc. (latinoamericanas); *J. I. García Delgado, J. J. Durán, Ignacio Cruz,* etc. (españolas); *J. P. Barasa, J. M. Brandao de Brito, J. M. Rolo,* etc. (portuguesas).—*Resumen de artículos:* 150 resúmenes de artículos relevantes seleccionados entre los publicados por las revistas científico-académicas del área iberoamericana durante el año 1982.—*Revista de Revistas Iberoamericanas:* Información periódica del contenido de más de 120 revistas de carácter científico-académico, representativas y de circulación regular en Iberoamérica en el ámbito de la economía política.

Suscripción por cuatro números: España y Portugal, 3.600 pesetas o 40 dólares; Europa, 45 dólares; América y resto del mundo, 50 dólares.—Número suelto: 1.000 pesetas o 12 dólares.—Pago mediante giro postal o talón nominativo a nombre de Pensamiento Iberoamericano.

Redacción, Administración y suscripciones: Pensamiento Iberoamericano. Dirección de Cooperación Económica. Instituto de Cooperación Iberoamericana. Avenida Reyes Católicos, 4. Madrid-3

Los Cuadernos del Norte

REVISTA CULTURAL DE LA CAJA DE AHORROS DE ASTURIAS

INDICE

Año IV, núm. 17, enero-febrero, 1983. 300 ptas.

Redacción y Administración:

Plaza de la Escandalera, 2. Teléfono 985/221494. Oviedo-3.